

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



*Entre o que Foi e Há-de Ser:
O Teatro de Ibsen como um Problema de Memórias*

Bruno Ricardo Ribeiro Henriques

Orientadora: Professora Doutora Paula Morão

Co-orientador: Professor Doutor José Pedro Serra

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de
Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



*Entre o que Foi e Há-de Ser:
O Teatro de Ibsen como um Problema de Memórias*

Bruno Ricardo Ribeiro Henriques

Orientadora: Professora Doutora Paula Morão

Co-orientador: Professor Doutor José Pedro Serra

Júri:

Presidente: Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática

Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

Doutor Gustavo Maximiliano Florêncio Rubim, Professor Auxiliar

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutora Ana Isabel Candeias Dias Soares, Professora Auxiliar

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

Doutora Maria Paula Nina Morão, Professora Catedrática

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora;

Doutora Fernanda Cândida da Mota Alves, Professora Associada

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor Rui Manuel Pina Coelho, Professor Auxiliar

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia

SFRH / BD / 73994 / 2010

2018

Índice

Resumo	5
Abstract	6
Agradecimentos	7
Sobre o Princípio	9
Um Jardim de Cadáveres em Botão	17
A Meio de um Novo Princípio	127
Remate <i>Manqué</i>	256
Bibliografia	270

Resumo

A dramaturgia de Ibsen é um lugar, melhor dizendo, uma dinâmica de memórias. Na primeira parte desta tese, “Um Jardim de Cadáveres em Botão”, apresentam-se cronologicamente as peças de *Catilina* a *Imperador e Galileu*. É através da exposição e comentário dos respectivos enredos, personagens, imagens e símbolos que se reflecte sobre a importância do romantismo e do nacionalismo na dramaturgia de Ibsen anterior a 1877. Para melhor compreender o percurso de Ibsen, é traçado um retrato histórico, político, social, religioso, militar e cultural da Noruega e da Escandinávia. Ao mesmo tempo, conceitos como idealismo, ironia e paródia surgem aqui pela primeira vez. Serão recuperados e desenvolvidos na segunda parte e tornar-se-ão fundamentais para a leitura que será feita da dramaturgia realista de Ibsen como um teatro de memória paródico.

Se as peças anteriores a 1877 foram elementos de uma memória cultural de que a nação norueguesa precisava para construir um discurso identitário, os doze dramas que se seguiram a *Os Pilares da Sociedade* podem ser entendidos, numa primeira leitura, como exemplos de um realismo fotográfico que retrata a burguesia, os seus valores e, acima de tudo, as suas contradições. No entanto, por baixo da qualidade aparentemente superficial da dimensão comunicativa da memória, existe um conjunto de recordações *stricto sensu* e elementos de um acervo cultural que a acção presente traz à boca de cena. O retrato e a representação adequada da burguesia servem de charneira na história da dramaturgia ocidental e, ainda hoje, as doze peças finais de Ibsen continuam a ser espaços de negociação entre o passado, o presente e o futuro.

Palavras-chave: Ibsen, memória, paródia, passado, futuro.

Abstract

Ibsen's plays are memory spaces or, if you prefer, memory dynamics. In the first part of this thesis, “Um Jardim de Cadáveres em Botão”, the plays from *Catiline* to *Emperor and Galilean* are the main focus. It is through the analysis of the plots, characters, images and symbols of these dramas that I manage to discuss the importance of Romanticism and Nationalism in the plays before 1877. To better understand the evolution of Ibsen, it is important to present facts about Norway and its historical, political, social, religious, military and cultural reality. Idealism, ambiguity, irony and parody are some of the most fundamental concepts of this thesis and they all appear for the first time in this section. Without them it is impossible to fully grasp my argument about the Realist plays: these constitute a parodic memory theatre.

The dramas before 1877 are elements of the cultural memory of a country in need of a collective identity. Those that followed *Pillars of the Community* seem somehow different: a radical, though apparently superficial portrait of the bourgeoisie, of its values and, above all, its contradictions. Nevertheless, underneath this surface, there are personal and cultural memories that reemerge in the present time of the drama and play a pivotal and somehow disturbing role in it. The adequate portrait of the bourgeoisie Ibsen manages to achieve in the last twelve plays is today regarded as a benchmark in the History of Western drama. Each of these dramas was and still is a place of negotiation between memories and times, i.e., between past, present and future.

Key-words: Ibsen, memory, parody, past, future.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha mãe, Maria da Conceição de Almeida Ribeiro Henriques, ao meu pai, José António Andrade Henriques, à minha irmã, Telma Henriques, ao meu cunhado, Pedro Grãos, e ao meu sobrinho, Tomás Henriques Grãos. É importante nomeá-los. Em muitos momentos – alguns demasiado longos – apoiaram-me financeira e emocionalmente. Sou-lhes eternamente grato. Há quem diga que tem a melhor família do mundo, eu *tenho* a melhor família do mundo. Não posso esquecer a minha avó, Benedita de Almeida, nem o meu avô, Telmo de Almeida. Com eles aprendi que o trabalho requer disciplina e sacrifício. A lição foi valiosa para este período. Aos meus outros avós, Francisco Henriques e Maria de Lurdes Henriques, que faleceu durante o segundo ano deste doutoramento, agradeço o carinho imenso com que sempre me brindaram.

Não posso deixar de agradecer à Fundação para a Ciência e Tecnologia que financiou grande parte deste projecto com uma Bolsa de Doutoramento. Aproveito para deixar uma palavra de gratidão a todos os meus colegas e professores do Centro de Estudos Comparatistas (CEC) e do Centro de Estudos Ibsenianos da Universidade de Oslo. Tenho, no entanto, de destacar alguns nomes pelo papel decisivo que desempenharam nestes anos: Helena Buescu, Gerd Hammer, Luísa Soares, Fernanda Mota Alves, Rafael Esteves Martins, Susana Correia, Catarina Oliveira, Igor Furão, Flávia Ba, Sonia Miceli, Marta Pacheco, Ariadne Nunes, Gabriela Silva, Inês Robalo, José Bértolo, Amândio Reis, Joana Moura, Giuliano D’Amico, Thor Holt e Linda Hambro. Não posso esquecer a gentileza e a amizade dos funcionários do CEC, que foram e são verdadeiros amigos: Tiago Guerreiro, Rita Correia e Sofia Ferreira.

Aos meus orientadores, Paula Morão e José Pedro Serra, as palavras não chegam para agradecer a dedicação, a paciência, o trabalho e a energia que dedicaram a esta tese. Grande parte das qualidades desta dissertação é um resultado directo dos seus conselhos. Mais do que a orientação, esse dever profissional que desempenharam exemplarmente, Paula Morão e José Pedro Serra foram meus amigos. Não saberei como retribuir-lhes a preocupação e o carinho.

Tenho muitos e bons amigos – os melhores para ser honesto. Ainda que nem todos entendam, aqui fica o reconhecimento ao pessoal da Pontinha, da Bertrand, da Escola Secundária, do Grupo de Jovens, dos Escoteiros, da Faculdade, da Digital e todos os outros que são, como lhes chamo, independentes, entre os quais destaco o meu Carlitos, a minha querida Susana Dinis, o incansável Carlos Severino, o Nuno Carvalho, o Frederico Santiago e o Daniel Barradas. Ana Luísa e Lúcia Mateus *you are my girls*. Domingas Nogueira e Tânia Duarte já não se faz gente tão boa como vocês e respectivas famílias. Marta Rodrigues, como sempre e para sempre. A Sara Barbosa merece uma palavra especial, as gralhas que não existem neste trabalho resultam do seu olhar de falcão, as que permanecem são responsabilidade minha. Além disso, a amizade que tem por mim é mais do que eu mereço. Foi através dela que conheci a Cris Ferreira, a Salomé Valente e a Mira, que infelizmente morreu este ano. Faz-nos muita falta.

Na minha primeira aula deste doutoramento, conheci a Patrícia Lourenço. Tornou-se rapidamente uma grande amiga e será até ao fim a única *testemunha* deste processo deveras difícil. A sua importância é inefável.

Por fim, e porque os últimos são os primeiros, agradeço à Sara Fernandes, a minha melhor amiga – *my person*. Não houve um minuto destes calmos espectáculos que não tenha partilhado contigo. Não sei até hoje como me aguentas. Devo-te tudo.

Chego ao fim, sabendo que não estive sozinho. Obrigado!

Sobre o Princípio

IRENE. *Quando nós, os mortos, despertarmos.*

RUBEK. [...] *E aí veremos o quê?*

IRENE. *Veremos que nunca vivemos.*

Henrik Ibsen, *Quando Nós, Os Mortos, Despertamos*

Não seria um dislate chamar à dramaturgia realista ibseniana – de *Os Pilares da Sociedade* (1877) a *Quando Nós, Os Mortos, Despertamos* (1899) – *post-mortem*. George Steiner, Erika Fischer-Lichte, entre tantos outros, afirmam, como adiante se verá de forma mais detalhada, que os textos escritos por Ibsen depois de 1877, dos quais se destacam *Casa de Bonecas* (1879), *O Pato Selvagem* (1884), *Hedda Gabler* (1890), *O Construtor Solness* (1892) e *John Gabriel Borkman* (1896), desempenharam um papel revolucionário na história da dramaturgia ocidental, soprando nova vida num género – o dramático – que tinha definhado. No entanto, mais do que o lugar do fim, os dramas realistas de Ibsen – resultando não só de uma tradição romântica e idealista, que viriam a rematar violentamente, mas também de um filão melodramático, comercial e leviano da *pièce bien faite*, que sublimaram – ocupam, mais de um século depois da morte do dramaturgo norueguês, uma posição que veio a revelar-se medial e mediadora entre o passado e o futuro da dramaturgia e do teatro.

Quando decidi redigir o meu projecto de doutoramento, resultante de um *coup de foudre* ocorrido durante uma representação de *O Construtor Solness*¹ que teve lugar no Teatro do Bairro Alto em 2007, empreendi um série de leituras preliminares, das quais destaco, pelo escopo e erudição, a obra de Toril Moi *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy* (2006). Neste livro, publicado no centenário da morte de Henrik Ibsen, a autora norueguesa define o lugar de Ibsen na dramaturgia

¹ <http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEAuVFluEVJHHVaqww.shtml> (17/08/17)

ocidental: fundador do teatro moderno; “most important playwright writing after Shakespeare” (17); um dos dramaturgos mais encenados, traduzidos e adaptados no mundo inteiro. No entanto, de forma aparentemente paradoxal, Ibsen continuava – sem que desde então tenha havido uma inversão de sentido – a ser ignorado e malquisto na academia e na imprensa especializada: “[o]utside Norway, no major literary theorist has written at length on Ibsen since Raymond Williams in 1969” (17). A este propósito, eis o exemplo de Hilton Als (1960-), crítico teatral da revista americana *The New Yorker*. Num artigo publicado em 2005, muito embora atribua a responsabilidade, ou parte substancial dela, aos agentes teatrais do *milieu* nova-iorquino, Als não deixa de pronunciar uma sentença, que, em abono da verdade, ecoa como um lamento: “Henrik Ibsen: so necessary and yet so boring”². Se, em vez de uma tese, esta dissertação pertencesse ao género jornalístico, poderia ironizar e afirmar que, para muitos, o dramaturgo norueguês desempenha um papel medicinal na dramaturgia do Ocidente: o de óleo de fígado de bacalhau (*pun intended*). Ora, para quem, como eu, tinha então acabado de descobrir Ibsen e estava deslumbrado com a beleza polissémica das metáforas e imagens poéticas que perpassam as peças, com a mestria dramática, com a perfeição dos enredos e com a modernidade violenta de personagens como Nora Helmer, Hedda Gabler, Hilde Wangel ou John Gabriel Borkman, o desprezo, o acinte, ou pior, o enfado com que muitos dedicavam umas linhas a Ibsen era, no mínimo, desconcertante.

Ainda que a explicação seja poliédrica, recorde uma pergunta e uma afirmação de Jorge Silva Melo, contidas no programa de *Hedda* (2010), reescrita do clássico de Ibsen por José Maria Vieira Mendes, a pedido do encenador da companhia teatral Artistas Unidos: “[s]erá possível voltar a Ibsen sem tudo o que depois dele veio

² <http://www.newyorker.com/magazine/2005/10/17/old-hat> (17/08/17)

(nomeadamente Strindberg, a psicanálise, o marxismo)?”; “a solidão de Hedda continua aqui perto [...]; e, limpo da mecânica teatral da sua época, bugigangas narrativas que manuseava com mestria de alquimista, Ibsen atravessa-nos”³. Mendes, ao descrever o processo de reescrita, desde o convite até ao texto final, desabafa: “[e]sta é, quanto a nós, a ‘actualização’ possível, ou seja, não uma aproximação a um tempo ou geografia, mas uma aproximação a um pensamento, o pensamento de um dramaturgo que também é o pensamento de um teatro ou da arte hoje (e sempre?)”⁴. Quer Viera Mendes, quer Silva Melo estabelecem a mesma distinção, embora escolham termos diferentes para a operar: de um lado, está o “pensamento de um dramaturgo”, a “solidão de Hedda”, em suma, a realidade a-temporal, o domínio das ideias, a esfera do universal; do outro, a história política, social, dramática e teatral, as “bugigangas” temporais, isto é, o domínio do particular. E, de repente, a mordaz ironia revela-se e torna-se constrangedora, uma vez que nenhum outro dramaturgo explorou com tanta veemência a impossibilidade contemporânea – pós-industrial, pós-burguesa, pós-darwiniana, pré-freudiana até – de diferenciar e isolar estes dois campos, como se fossem realidades autónomas e ontologicamente isoladas.

É a representação deveras particular que Ibsen faz da burguesia que distingue a sua dramaturgia realista de grande parte da produção dramática dos seus contemporâneos. Nas doze peças finais, a burguesia é apresentada como um grupo particular que redefiniu de forma idiossincrática o rumo da história, distinto dos demais que ocuparam posições cimeiras noutras épocas. Ao explorar impiedosamente as contradições estruturantes e idiossincráticas da alma e do tempo burgueses, Ibsen transformou o palco do último quartel do século XIX numa estrema da tradição dramática ocidental e, muito embora as últimas doze peças possam ser o canto de cisne

³ <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20Hedda.pdf> (17/08/17)

⁴ <http://www.artistasunidos.pt/contactos/38-pecas/depois-do-teatro-taborda/25-what-are-the-requirements-to-run-joomla-15> (17/08/17)

desta tradição, tornaram-se também e sobretudo o acervo fundacional – a mitologia, se assim se quiser chamar (Steiner 1980, 293) – da modernidade dramática e teatral.

Foi esta posição de permeio, de charneira entre aquilo que morria e o que estava a nascer, duas realidades indistintas, difíceis de delimitar e nomear, o que mais me atraiu em Ibsen e nas peças que vão de *Os Pilares da Sociedade* a *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*. O título inicial do meu projecto – *As Figurações da Morte e da Ressureição nas Últimas Doze Peças de Henrik Ibsen* – dava conta da minha vontade de investigar este aspecto central da obra do dramaturgo norueguês, ainda que, ao contrário do que o nome poderia indicar, não tivesse como fito identificar cada uma das figurações/ imagens da morte e da ressurreição *per se*. Desejava, sim, compreender a transição cultural, literária, dramática e teatral entre o romantismo idealista e o realismo não-idealista, proto-modernista. Este caminho crítico acabou por ser trilhado de uma forma inesperada, porque foi através da leitura de alguns textos fundamentais da área de conhecimento a que hoje se chama Estudos de Memória que consegui definir a qualidade idiossincrática do meu estudo. Para levar a cabo esta reflexão, apercebi-me de que teria de atentar nas peças românticas de Ibsen e explicar como é que estes textos preparam e se distinguem do *corpus* dramático realista que permanece o centro exegético desta tese.

A representação do passado é um tópico central da dramaturgia ibseniana e o seu estudo ocupa uma posição angular em muitos exercícios críticos fundamentais, tais como os de Einar Haugen, Toril Moi ou Brian Johnston. Partindo deles, tentarei provar que há uma relação de continuidade e, mais importante até, de complementaridade entre a representação irónica e paródica do passado *stricto sensu*, isto é, dos eventos que precedem o presente da acção de cada uma das doze peças realistas, e a presença da

memória cultural *lato sensu*, ou seja, do acervo de referências que cada uma das peças convoca através do diálogo e dos elementos visuais e auditivos contidos nas didascálias.

Durante este período de estudo e redacção, dediquei-me com afinco à aprendizagem do norueguês, uma vez que o conhecimento do idioma de Henrik Ibsen sempre me pareceu deveras importante para compreender melhor os textos que subjazem à reflexão que aqui se apresenta. Embora o estudo não tenha sido fácil, porque as línguas e as culturas escandinavas não são ensinadas nas universidades portuguesas, consegui através de alguns cursos de curta duração, aulas particulares e um semestre na Noruega adquirir conhecimento necessário para aferir a qualidade de uma tradução e discutir alguns aspectos filológicos acerca das mesmas. Decidi, no entanto, no que diz respeito às peças realistas, utilizar as traduções da equipa de tradutores responsáveis pelas versões em português dadas à estampa em 2006 e 2008 na editora Livros Cotovia. No que diz respeito aos textos anteriores a *Os Pilares da Sociedade*, recorri às traduções inglesas de James McFarlane. As excepções a estas escolhas estão assinaladas. Traduзи directamente alguns trechos de *Brand* e *Peer Gynt*, porque as versões disponíveis tinham uma índole poética e era mais conveniente para o meu trabalho uma tradução literal. A propósito dos títulos originais das obras de Ibsen, segui o seguinte critério: na primeira parte, o título em norueguês surge quando apresento a peça pela primeira vez; na segunda parte, porque a organização é distinta, como esclarecerei adiante, o nome da peça em norueguês é apresentado aquando da primeira referência.

Gostaria agora de definir o objecto e a metodologia que presidiu à elaboração desta tese. Na primeira parte, a que chamei “Um Jardim de Cadáveres em Botão”, (adaptação de uma fala de Nikolas Arnessøn, personagem de *Os Pretendentes à Coroa*), apresento de forma contínua e cronológica todos os textos dramáticos que constituem a fase romântico-nacionalista de Ibsen, que se estende de *Catilina* a *Imperador e Galileu*.

Aproveito para, através da evolução da técnica dramática de Ibsen, que vou demonstrando ao apresentar as características principais de cada um dos textos, introduzir aspectos biográficos, históricos, sociais, religiosos, políticos e económicos que definiram Ibsen e o seu país e que se reflectem nas peças deste período anterior a 1877. Embora a estrutura do capítulo possa parecer monolítica, na verdade a organização é de natureza cronológica e serve-se das peças de Ibsen para apresentar faseadamente informações e conceitos que se revelarão fundamentais para as evoluções que o leitor reconhece nas peças do ciclo realista. São, por exemplo, as leituras de *Brand* e *Peer Gynt*, já para não falar de *Imperador e Galileu*, responsáveis pelas reservas, que apresento e discuto aturadamente na segunda parte, em relação à exegese hegeliana de Brian Johnston. Sem compreender as particularidades do romantismo norueguês e ignorando o papel que Ibsen desempenhou neste movimento, que a princípio abraçou de forma entusiasta para mais tarde abandonar com amargura, torna-se difícil, se não impossível, compreender a revolução dramática que as peças realistas representam. É neste capítulo que introduzo, para mais tarde repescar, desenvolver e aplicar às minhas leituras das peças posteriores a 1877, conceitos fundamentais para esta tese, a saber: idealismo, ambiguidade, ironia, paródia, memória cultural, entre outros. O título da primeira parte – “Um Jardim de Cadáveres em Botão” – dá conta, através de uma fala que funciona aqui como uma metáfora, das grandes (des)ilusões que nutriram Ibsen e a sua produção dramática nesta fase: o romantismo e o nacionalismo. Estes dois movimentos patrocinaram uma dramaturgia que tinha como fito construir um discurso identitário, baseado em factos e em reconstruções pseudo-históricas, daí a prevalência de cenários medievais na maioria das peças que vão de *Catilina* a *Imperador e Galileu*.

A segunda parte, “A Meio de um Novo Princípio” é dedicada aos dramas realistas, ou seja, de *Os Pilares da Sociedade* a *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*. Ao invés do que acontece no primeiro capítulo, estruturado de acordo com um critério cronológico, neste decidi que a orientação seria de natureza distinta: relacional e comparatista. A grande diferença entre este conjunto de peças e as precedentes não é o retrato da burguesia, o realismo, ou a qualidade fotográfica do presente burguês da Noruega do último quartel do século XIX. Ibsen tinha ensaiado tudo isto, ainda que de forma fragmentada, em algumas peças do período romântico; no entanto, ao invés do que acontece em textos como *Comédia do Amor*, *A Liga dos Jovens* ou mesmo *Brand* e *Peer Gynt*, Ibsen consegue, a partir de *Os Pilares da Sociedade*, adequar as técnicas de representação, nomeadamente a prosa, à realidade representada, a burguesia. Assim, começo por discutir o papel da burguesia na sociedade e na história europeias, depois, o surgimento de um teatro burguês, a sua evolução até à dramaturgia de Ibsen, sem esquecer a influência que o romantismo e o idealismo alemães desempenharam na evolução do percurso dramático de Ibsen. Seria fácil afirmar que, a contrapelo das peças romântico-nacionalistas do dramaturgo norueguês, produtos culturais de intenção pedagógica, os dramas realistas surgem como meros retratos do presente, daguerreótipos dos males e das contradições da classe reinante e da sua mundividência; todavia, como muitos notaram desde muito cedo na história da recepção ibseniana, o passado cultural desempenha um papel decisivo nos enredos realistas, já para não falar do passado *stricto sensu*, isto é, dos acontecimentos que precedem a acção de cada uma das peças. Deste modo, recupero, para depois criticar, a leitura de Brian Johnston, que entende o ciclo como uma ilustração dramática da peregrinação do espírito proposta por Hegel. Sirvo-me da análise de diferentes peças para percorrer este caminho e pôr em

evidência a relação entre o presente e o passado, que é o verdadeiro *leitmotiv* deste ciclo de doze peças.

Em vez de uma conclusão, de um elenco dos argumentos apresentados, decidi apresentar um último capítulo, significativamente mais curto, a que chamei “Remate *Manquê*”, para, deste modo, sublinhar a sua natureza inacabada. Nesta secção, introduzo, de forma contra-intuitiva, reconheço, um conjunto de conceitos relacionados com o campo dos Estudos de Memória, recuperando a conclusão do primeiro capítulo. Afirmo que a dramaturgia realista de Ibsen leva a cabo uma representação da dimensão comunicativa da memória, como Jan e Aleida Assmann a definem. Termino defendendo que o ciclo realista e as peças romântico-nacionalistas podem ser lidas como agentes, lugares, produtos e, acima de tudo, dinâmicas de memória(s). Eis, portanto, a razão do título da tese: *Entre o que Foi e Há-de Ser: O Teatro de Ibsen como um Problema de Memórias*. E há-de ser, porque o género dramático implica, a cada encenação, um conjunto de escolhas que podem ser lidas como uma negociação entre os agentes do presente, da dimensão comunicativa da memória, e os textos, que, por sua vez, são uma memória de um tempo que reflectia, agudamente, sobre o passado e sobre o futuro. E chego, por fim, ao problema que orientou este trabalho: pode o teatro de Ibsen ser lido como um teatro de memória e de memórias, um veículo dinâmico entre o passado (o romantismo, o idealismo), o presente (o realismo, o anti-idealismo) e o futuro (as negociações entre estas três dimensões em cada uma das encenações e leituras)? Eu julgo que sim.

Um Jardim de Cadáveres em Botão

*Men destroy each other during war;
themselves during peacetime.*

Nassim Nicholas Taleb, *The Bed of Procrustes*

Henrik Ibsen nasceu em 1828, em Skien, na Noruega e veio a falecer em Oslo, então Cristiânia⁵, em 1906. Esta informação parece redundante, de natureza parentética e, acima de tudo, monótona como *incipit* de uma tese sobre o maior dramaturgo ocidental desde Shakespeare (Moi 2006, 17); este intervalo temporal, o da vida de Ibsen, cabe, porém, nesse período que George Steiner, em *Gramáticas da Criação* (*Grammars of Creation*, 2001), circunscreveu da seguinte forma: “[a] traço grosso, desde Waterloo até aos massacres dos anos de 1915-16 na Frente Ocidental, a burguesia europeia conheceu uma época privilegiada, um armistício com a história” (2002, 13).

Num capítulo intitulado “Who Was Henrik Ibsen?”, Einar Haugen, embora sublinhe, como Steiner, a ausência de guerras mundiais, dá conta de um ‘armistício’ frequentemente violado por conflitos que macularam este Jardim do Éden *retrouvé*: “Henrik Johan Ibsen was born on March 20, 1828, when the French Revolution and the Napoleonic disaster were still freshly in mind. New revolutions and wars – but no world wars – were to dot the period of his life” (1979, 23). Quando cotejados com os horrores que se seguiram a 1914⁶ – a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial e o Estalinismo, entre tantos outros –, os conflitos do século XIX empalidecem e abrem

⁵ Em 1624, um grande incêndio destruiu a cidade de Oslo. A sua reconstrução foi conduzida pelo rei Christian IV e, por isso, entre 1624 e 1925, chamou-se Christiania. Nas últimas décadas do século XIX, a grafia Kristiania, mais consentânea com a então incipiente língua escrita norueguesa, substituiu, progressivamente, a anterior.

⁶ “[A]inda que descontemos a parte da nostalgia selectiva e da ilusão, a verdade não deixa de o ser: para toda a Europa e para a Rússia, este último século tornou-se um período infernal. Os historiadores calculam em mais de setenta milhões de mortos o número dos homens, das mulheres e das crianças vítimas da guerra, da fome, das deportações, dos massacres e das infecções políticas entre Agosto de 1914 e a ‘limpeza étnica’ dos Balcãs” (Steiner 2002, 13).

caminho para as fantasias e idealizações que teimam em comparar a “época anterior a Agosto de 1914 com um ‘longo Verão’ ” (Steiner 2002, 13). Os dias de trovoadas deste estio foram, ainda assim, muitos e provocaram aluimentos que importa aqui recordar, uma vez que foram determinantes não só para a redefinição do espaço político e cultural de Ibsen, mas também e sobretudo para o seu desenvolvimento pessoal e artístico.

Ler Ibsen, como qualquer outro autor aliás, exige investigar o seu contexto histórico, social, político, cultural, religioso e económico. Num passo que serve de epígrafe à biografia de Ibsen assinada por Michael Meyer (1921-2000), o autor cita uma conversa do dramaturgo com Felix Philippi:

Anyone who wishes to understand me fully must know Norway. The spectacular but severe landscape which people have around them in the north, and the lonely shut-off life – the houses often lie miles from each other – force them not to bother about other people, but only their own concerns, so that they become reflective and serious, they brood and doubt and often despair. (*apud*. Meyer 1985, 17)

James McFarlane, um dos mais importantes estudiosos da obra de Ibsen no contexto anglo-saxónico, parece glosar as palavras do autor de *Hedda Gabler*, quando afirma: “[i]n a country precariously balanced on the top of Europe, cut across by fjord and ravine and gorge, monstrously furrowed into mountain and valley, the tradition of living was for long centuries one of multiple isolation: national, cultural, individual” (1960, 11). Paradoxalmente, Ibsen e McFarlane identificam o isolamento como o traço aglutinador do carácter nacional, ecoando o que Toril Moi denomina “mito nacional”⁷: “the general human loneliness produced by the Norwegian landscape form the Norwegian soul” (Moi 2006, 38).

Convém notar, para dar conta do carácter artificial destas fantasias, que Ibsen nasceu no sul da Noruega, numa pequena cidade costeira, no seio de uma classe

⁷ “Ibsen here [remete para a citação no corpo do texto] gives voice to a still powerful national myth, for I know highly urban, postmodern Norwegians who believe the same thing” (Moi 2006, 38).

emergente, a burguesia, tendo vivido vinte e sete anos fora do seu país natal, num exílio que impôs a si mesmo. Deste modo, se, por um lado, é fundamental conhecer e investigar as circunstâncias em que Ibsen viveu e produziu a sua obra, por outro, a distinção que a autora de *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* estabelece, e que este trabalho tenta seguir programaticamente, não pode ser ignorada: “[t]here is a difference between believing in national essences and believing, as I do, that human beings are shaped by their cultural, social, and economic situation, as well as by their individual reactions to that situation” (39); até porque, e é James McFarlane que o diz, numa observação particularmente lúcida, Ibsen é genuinamente norueguês – as suas peças e poemas dependem e reflectem a realidade política, social e cultural da Noruega, já para não falar da sua história –, mas não é tipicamente norueguês (1960, 10) e a sua obra não pode ser considerada exemplar daquilo que é, de forma contraditória, corolário, i.e., a literatura norueguesa.

É de Toril Moi a mais rigorosa e paradoxal descrição da Noruega em meados do século XIX: “[p]olitically, economically, and culturally, mid-nineteenth-century Norway was partially colonial, and partially postcolonial” (2006, 39). Pensar a realidade política, económica e cultural da Noruega como colonial e pós-colonial não é tarefa de pouca monta. Em primeiro lugar, a coalescência de uma situação colonial e pós-colonial é contra-intuitiva, uma vez que, como lembra Nicholas Dirks, “‘postcolonialism’ refers to a period after *colonialism* or to one still profoundly marked by colonialism’s legacies” (2011, 267). Depois, o colonialismo é, *lato sensu*, o domínio abusivo e hegemónico de um país europeu sobre territórios e povos não europeus (42).

No seu período romântico – de *Catilina* (1850) a *Imperador e Galileu* (1873) –, Ibsen escreveu teatro, assim como poesia⁸, de índole patriótica; veja-se, por exemplo,

⁸ Ibsen deixa de escrever poesia na década de 60 e publica em 1871 um volume, intitulado *Digte* (*Poemas*), no qual reúne a sua produção lírica.

Senhora Inger de Østråt (1855) e *Os Pretendentes à Coroa* (1863), peças nas quais procurava ficcionar, em cenários medievais pseudo-históricos, uma mitologia para a nação, que, em 1814, alcançou uma autonomia política alargada. Haugen dá conta do serviço que o anacronismo histórico prestava à causa patriótica e romântica: “[o]n the other hand there is the noble king Haakon [protagonista do texto de 1863], with his divinely inspired idea: ‘Norway was a *kingdom*, it shall become a *nation*’. National identity was an anachronism in the thirteenth century, but [...] a very lively issue in the nineteenth” (1979, 42). Hauger sublinha que o romantismo norueguês, tardio e claramente derivativo do alemão, assumiu, na esteira deste, um claro pendor nacionalista: “romanticism in Germany and Scandinavia took the form of an assertion of native values against classical influence and foreign, especially French, domination” (40).

Fogo endemicamente romântico, o nacionalismo norueguês foi atizado, ainda que enviesadamente, pela sanha bélica de Napoleão. Depois do abandono da Suécia, em 1523, da União de Kalmar (*Kalmarunionen*), que unia, sob a mesma coroa, as diferentes nações escandinavas desde o século XIV, a Noruega e a Dinamarca mantiveram uma união dinástica até Janeiro de 1814, data do Tratado de Kiel (*Kieltraktaten*), no qual a Dinamarca cedeu a Noruega à coroa sueca como despojo de guerra. A seguir à derrota de Napoleão na Batalha das Nações (1813), a Dinamarca, uma das potências aliadas do Imperador francês, foi obrigada – estava falida e cercada – a reconhecer a pretensão sueca de anexar a Noruega, assim como a juntar-se à aliança política e militar contra Napoleão, que tinha à cabeça a Inglaterra.

Descontentes com a solução, um grupo de noruegueses insignes reuniram-se em Eidsvoll e – com o apoio da coroa dinamarquesa, nomeadamente do príncipe Christian Frederik (1786-1848), regente da Noruega e figura de proa do movimento

independentista norueguês – traçaram um plano para declarar a secessão. Foi convocada uma Assembleia Constituinte e, a 17 de maio de 1814, os seus membros aprovaram a Constituição da Noruega, proclamaram a independência do país e elegeram Christian Frederik rei. A retaliação militar sueca não tardou e em Agosto do mesmo ano, na Convenção de Moss (*Mossekonvensjonen*), é assinado o armistício; a Noruega volta a perder a independência, que só viria a ser recuperada a 7 de Junho de 1905, pouco menos de um ano antes de Henrik Ibsen falecer. Todavia, os termos e as condições desta nova união eram distintos e mais vantajosos para o país de Ibsen: “[t]his time, however, the country was not turned into a province; rather, it was allowed to keep most of its Constitution and its own independent parliament, the *Storting*” (Moi 2006, 40).

A manutenção do parlamento e da Constituição foi vital para o desenvolvimento político da Noruega: “Norway moved more rapidly towards a modern, democratic, and parliamentary system than many other European countries. By the end of the century it was certainly more democratic than Sweden and Denmark” (Moi 2006, 40). O progresso político contrastava, no entanto, com a dependência cultural da Dinamarca, da qual a Noruega, durante todo o século XIX, foi uma periferia pós-colonial (41) ou, nas palavras de Pascale Casanova, uma província – “strictly speaking, a sort of disinherited country” (2005, 95) –, desprovida de equipamentos e agentes culturais e até de uma língua nacional⁹ ou não fosse o colonialismo um processo de unificação linguística e cultural (116).

⁹Apesar de falarem dialectos nacionais, os noruegueses utilizavam o dinamarquês como língua escrita. Durante o século XIX, na esteira do romantismo, a necessidade de um idioma nacional tornou-se uma preocupação que, paradoxalmente, causou dissenso entre os noruegueses. Uns, mais moderados, eram favoráveis a uma adaptação nacional do dinamarquês, outros, mais radicais, defendiam a necessidade de criar uma língua de raiz. Dar conta dos percursos destes movimentos requer uma extensão incompatível com uma nota de rodapé; ainda assim e de forma muito simplista, os esforços dos primeiros resultaram numa norma gráfica que é hoje chamada *bokmål* (língua dos livros). Os mais radicais e puristas empreenderam um movimento que teve como consequência a criação de uma norma autóctone apelidada de *nynorsk* (novo norueguês). Ambas têm hoje estatuto oficial. Sobre este assunto, aconselho a consulta: <http://www.ntnu.edu/web/now/intro/background-norwegian> (17/08/17).

No capítulo “From Holberg to Wergeland” de *Ibsen and the Temper of Norwegian Literature*, James McFarlane relata o célebre ‘concerto do assobio’ (*pipekonserter*). O episódio, também conhecido por ‘a batalha de Campbell’ (*Campbellerslaget*), deu-se em 1838, no *Christiania Theater*, onde um grupo de 30 a 40 pessoas interrompeu, com assobios e apupos, uma récita de *Os Campbell ou o Filho Regressa a Casa* (*Campbellerne eller den hjemkomne Søn*, 1838), para protestar contra as falhas artísticas da peça de Henrik Wergeland (1808-1845), defeitos que consideravam ser motivo de embaraço nacional. O concerto foi um episódio da querela que opunha Henrik Wergeland, o vate romântico que encarnava um ideário nacionalista mais radical, a Johan Sebastian Welhaven (1807-1873), poeta e académico, partidário de um discurso mais moderado e danófilo. Estas guerras de alecrim e manjerona eram, no entanto, sintomáticas de uma dissensão mais profunda. A este propósito as palavras de McFarlane, ainda que longas, merecem ser citadas:

In the case of Norway in these years [...]: here was a country that in one sense was a new nation but in another sense was an ancient kingdom; and alongside the political immaturity went a deep-rooted tradition of nationhood. This is a factor that needs to be continuously borne in mind when assessing the achievement of these young Norwegian writers. Their nationalism, which took the familiar and unexceptionable forms of seeking to be separate and distinct in their language and culture and institutions and of desiring to win acknowledgement from the rest of the world, was of ancient ancestry. (1960, 32-33)

Importa aqui dar conta das formas do nacionalismo romântico norueguês, do qual Wergeland foi a figura maior e símbolo. No verbete ‘romanticism’ de *Dictionary Terms & Literary Theory*, J. A. Cuddon traça uma história do conceito e faz um elenco das suas características mais comuns no século XVIII, entre as quais se destacam: “(a) increasing interest in Nature, and in the natural, primitive and uncivilized way of life; (b) growing interest in scenery, especially its more untamed and disorderly

manifestations; (c) an association of human moods with the ‘moods’ of Nature [...]” (1998, 769).

A Noruega de Wergeland é uma personagem romântica: o seu rosto e carácter são consentâneos com a orografia pátria, porque decorrem dela. A paisagem montanhosa e acidentada esteve não só na origem da ‘alma nacional’, como deve, para Wergeland, ser a inspiração para o futuro da nova literatura norueguesa:

Norway’s rugged landscape contrasted with the gentler aspects of the Danish scene, and just as the more forcefully articulated Norwegian speech was different from the less vigorous sounds of spoken Danish, so, too, the poetry of Norway was to hold to its own proper idiom and bear witness to a hardier way of life. (McFarlane 1960, 34)

Wergeland e os seus apoiantes, os ‘patriotas’, desejavam forjar uma nova literatura nacional através da excisão dos modelos hegemónicos dinamarqueses – Wergeland chegou mesmo a defender uma quarentena obrigatória para todos os que voltassem da Dinamarca; em contrapartida, Welhaven e os seus adeptos não encontravam qualquer sentido neste desprezo chauvinista e deploravam a apologia do ‘bom selvagem’ que o autor de *A Criação, o Homem e o Messias* (*Skabelsen, Mennesket og Messias*, 1830) levava a cabo quotidianamente: “Wergeland’s ideals took the form of careless disdain for fine manners and elegant ways, [...] and a preference for whatever was homespun, all of these things being a kind of protest against what he felt to be the effete tradition of Danish manners” (McFarlane 1960, 33).

Esta oposição, mais do que revelar um dissídio insuperável, dá conta de um país à procura de uma identidade cultural e artística. Em *The Past is a Foreign Country*, David Lowenthal estabelece uma relação histórica e cultural entre identidade e passado: “[t]he ancient Greeks equated individual existence with what was memorable, and post-Renaissance Europeans have increasingly seen the past as essential to personality.

Rousseau's *Confessions* and Wordsworth's lyrics have taught us to view our identity in terms of our cumulated lives" (1990, 41).

Tendo isto em conta, não é de estranhar que as sagas medievais tenham sido revalorizadas e reapreciadas como textos fundacionais da identidade norueguesa. Estes textos de têmpera épica foram os mediadores temporais dos românticos noruegueses e a forma de garantir uma continuidade¹⁰ entre passado, presente e futuro: "[they] were eager to cultivate the treasures of the Norwegian past. They saw history as a guide for the future and drew on writings of the Middle Age for inspiration [...]. They also followed Rousseau in seeking out the values of nature and the simple life among the *unspoiled common people* [italico meu]" (Haugen 1979, 40). Compreender a expressão destacada implica estar ciente da 'estrutura de classe' (24) da Noruega em meados do século XIX.

Quando em 1821, os títulos nobiliários foram abolidos na Noruega, poucas foram as vozes que se opuseram: afinal, como sublinha Haugen, séculos de colonização tinham dizimado a nobreza autóctone e trasladado as suas funções para um corpo de funcionários civis, militares e religiosos, amiúde, de origem estrangeira (1979, 24). Embora o atraso económico, em relação às outras nações escandinavas, se tenha mantido durante todo o século XIX, houve progresso industrial assinalável, tendo alguns sectores alcançado um desenvolvimento extraordinário: "[b]y 1900, Norway had the second largest merchant navy in the world" (Moi 2006, 40). Estes avanços contribuíram para a formação e crescimento de uma burguesia de feição industrial e urbana que viria a ocupar um papel de destaque na vida política e social norueguesa, assim como em muitas das peças de Ibsen. O incremento industrial terá consequências na estrutura de classe e na organização demográfica da Noruega:

¹⁰ "Continuity implies a living past bound up with the present, not one exotically different or obsolete" (Lowenthal 1990, 62).

The great masses of the people were country folk like those we see in *Brand* and *Peer Gynt*, a farming and fishing class that constituted the backbone of population. They had their own social hierarchy, from the independent farm owner (the *bonde*) down through the renter (*leilending*) and the cotter (*husmann*) to the landless hired folk (*dreng, taus*) who functioned as servants. The urban middle class considered the farmers, especially the *bonde*, backward but picturesque. Now they were beginning to flow off the farms into the towns, where they gradually constituted much of what would become the laboring classes, and incipient urban proletariat. (Haugen 1979, 24)

Ibsen, ao contrário da maioria dos seus compatriotas e como já foi referido, nasceu numa cidade, numa família de mercadores de classe média, pertencendo, assim, a uma classe que ocupava uma posição de permeio: “[b]etween the university-trained officials and the proprietors on the one hand and the relatively stable peasantry on the other stood a growing middle class of *uncertain* [itálico meu] status” (Haugen 1979, 25). Esta tibieza social e simbólica ganhou corpo quando o pai do autor foi à falência e perdeu quase todos os seus bens, incluindo a casa no centro de Skien, obrigando a família a mudar-se para uma residência de campo, mais pequena, numa localidade na periferia de Skien, Venstøp.

Haugen desvaloriza o *desaire* e recusa o epíteto *déclassé* com que muitos críticos tentaram rotular Ibsen, uma vez que para o escandinavista os laços do dramaturgo e da sua família com a burguesia mercante de Skien não foram cortados, apenas enfraquecidos (1979, 25). Sobre este assunto, a posição de Toril Moi é diametralmente oposta: “Ibsen [...] is a quintessencial *déclassé*” (2006, 52). Tendo a concordar com Toril Moi e com a argumentação que apresenta, nomeadamente no que diz respeito à educação: “[s]ocial class is not just a matter of money. Culture and education are equally strong class markers. In Skien Ibsen got a rudimentary education, but his father could not afford to send him to a secondary school to prepare for university entrance” (53). Como consequência de todo este processo de empobrecimento e de descapitalização simbólica, Ibsen terá de, aos quinze anos, aceitar um trabalho em

Grimstad como aprendiz de farmacêutico. É nesta pequena vila que a sua primeira peça, *Catilina*, será escrita, sendo também aqui que trará conhecimento com dois jovens rapazes que se tornarão amigos e promotores, numa primeira fase, do seu trabalho artístico: Ole Schulerud (1827-1859) e Christopher Due (1827-1923).

O período em Grimstad é, em si, uma prova cabal do carácter *déclassé* de Ibsen: “Ibsen [...] was not allowed to continue his education beyond the age of 15. [...] [H]e had ambitions to study at the University of Christiania” (Moi 2006, 53). Ibsen não abandonará este desejo e, nas horas livres, preparará-se para os exames de acesso à Universidade de Cristiânia, empresa que levará a cabo no Verão de 1850. E embora o objectivo principal tenha sido gorado – Ibsen reprovou nos exames de Grego e Matemática –, o estudo não se revelou estéril: “he had been studying the Latin syllabus for the university entrance exams with a local clergyman, and here he encountered Sallust’s account of the conspiracy of Catiline and Cicero’s speeches against the rebel. The result was his first play, finished in Grimstad in 1849” (54).

Se é verdade que desempenhou um papel de destaque no movimento romântico de feição nacionalista, do qual Wergeland é o epítome, Ibsen, ao contrário de Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), que é o herdeiro legítimo do autor de *Os Campbell ou o Filho Regressa a Casa* – entre as suas composições está o hino nacional “Sim, nós amamos este país/esta terra” (“*Ja, vi elsker dette landet*”) –, desenvolveu uma relação ambivalente e problemática com o seu país, a ponto de, numa carta de 1897, desabafar: “I must say Norway is a difficult country to belong to” (Ibsen 1964, 326).

Em abono da verdade, diga-se que Ibsen mantinha uma relação ambivalente e problemática não só com o seu país, mas também com o seu espaço cultural, a Escandinávia. A este propósito, as palavras de Haugen impõem uma reflexão aturada:

The upper middle class [...], ‘the establishment,’ declared its loyalty to the united Norwegian-Swedish monarchy, which meant the king of Sweden, and

simultaneously maintained cultural ties with Denmark by following Danish models of writing. A number of idealistic young people, especially students, saw these ties as hopeful preludes to a united Scandinavia, politically as well as culturally. (1979, 40)

O projecto político de uma Escandinávia unida, composta por várias nações, entre elas a Noruega, parece dissonante, quando se consideram os esforços poéticos e culturais dos românticos noruegueses para forjar uma alma e uma literatura nacionais; no entanto, a contradição é apenas superficial. Em primeiro lugar, o desejo de uma união política e cultural não implicava uma obliteração das vozes nacionais, pelo contrário, antes um concerto harmónico dos diferentes, mas complementares, timbres nórdicos. Depois, por mais que alguns grupos noruegueses mais radicais desejassem uma identidade cultural totalmente autóctone, a influência e a dependência da Dinamarca eram inegáveis. Tome-se por exemplo o primeiro teatro permanente na Noruega, o *Christiania Theater*, que, embora tivesse sido fundado em 1827, mais de uma década depois da independência, não passava de uma sucursal do teatro de Copenhaga: grande parte dos seus actores, assim como dos seus encenadores e repertório eram dinamarqueses (Moi 2006, 41). Mais, o norueguês não era utilizado na representação, logo, o que se ouvia no teatro era o idioma da (ex-)potência colonizadora, situação que se manteve inalterada durante muitos anos.

Também da Dinamarca chegavam, periodicamente, companhias teatrais itinerantes que constituíam, para o grosso da população, a única experiência teatral disponível, inclusive para o pequeno Henrik: “Ibsen’s earliest experiences of the theatre were accordingly at performances of one of the four touring Danish companies that visited Skien during the 1830s and 1840s” (Thomas 1983, 26). Até chegar a Cristiânia, em 1850, a experiência teatral de Ibsen era bastante limitada quer pela escassez de equipamentos, quer pelo seu estatuto *déclassé*: “[t]here were also local dramatic societies in some towns, usually in higher social circles from which Ibsen was

excluded” (Moi 2006, 41). Ainda a propósito das companhias itinerantes, agentes culturais de papel angular durante a primeira metade do século XIX na Noruega, as palavras de David Thomas acrescentam informação relevante, a saber:

The repertoire of these touring companies consisted of a mixture of French and Danish vaudevilles, light social comedies and romantic melodramas. The standards of acting and production were primitive, and facilities for audiences and actors were basic (there was, for instance, no heating during the winter). (1983, 26)

Num cenário tão desolador – Toril Moi chega a estabelecer uma correlação entre a falta de equipamentos e a ausência de uma tradição dramática e, por conseguinte, de dramaturgos (2006, 41) –, a publicação da peça *Catilina* é, de alguma forma, surpreendente: “[w]hen *Catiline* arrived from the printers in April 1850, it was the first serious play to be published in Norway for seven years. As such, it deserved attention, and it did in fact received three long, somewhat mixed reviews, which was not bad for Norway in 1850” (Moi 2006, 41). No capítulo “The Making of a Dramatist” da sua biografia de Henrik Ibsen, Michael Meyer desenvolve os factos apresentados no excerto de Toril Moi: (i) a peça publicada sete anos antes tinha sido *Os Venezianos* (*Venetianerne*), de Henrik Wergeland; (ii) a primeira recensão, assinada pelo então estudante Paul Botten Hansen (1824-1869), que viria a tornar-se amigo de Ibsen, sai no dia seguinte à publicação da peça, num periódico estudantil manuscrito, *Samfundsbladet*, e nela Botten felicita o autor pela dimensão interna que consegue infundir ao conflito; (iii) na única resenha publicada num jornal de grande distribuição, o *Christiania Post*, Frederik Ludvig Vibe (1803-1881), um especialista em filologia grega, começa por apontar as infidelidades ao caso histórico e a proximidade exagerada à tragédia *Amor sem Meias* (*Kierlighed uden Strømper*, 1772), de Johan Herman Wessel (1742-1785), não se esquecendo, no entanto, de sublinhar as qualidades: “a rare gift for

allowing the passions to emerge in full strength, and his language is of a purity such as we have seldom encountered” (*apud* Meyer 1985, 79).

Além de Wessel, David Thomas destaca a influência do escritor Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850), precursor do romantismo dinamarquês, nas primeiras peças de Ibsen: *Catilina* e *O Túmulo do Guerreiro* (1850). Meyer acrescenta o nome de Ludvig Holberg (1684-1754), o fundador da literatura moderna dinamarquesa, à lista de ascendentes dramáticos do jovem escritor, que, aliás, numa carta de 1880 a Henrik Jæger (1854-1885), admite que, antes de escrever *Catilina*, não tinha lido outros dramaturgos que não Holberg e Oehlenschläger. Mais do que esmiuçar a natureza das dívidas de Ibsen a estes escritores – “[s]tructurally, it is difficult to see what the play [*Catilina*] owes to either; it has nothing in common with the swift-moving, short-scene, colloquial comedies of Holberg, or with the static and ponderous tragedies of Oehlenschläger” (Meyer 1985, 63) –, Meyer reconhece em *Catilina* uma outra sombra autoral, Shakespeare. Para o biógrafo, “[t]he character of Catiline himself has much in common with that of Brutus in *Julius Caesar*, and the scenes between Catiline and his fellow-conspirators, and that of his final suicide after his defeat in battle, seem plainly indebted to the same play” (1985, 63).

O Túmulo do Guerreiro (*Kjæmpehøjen*), que, sendo a segunda peça de Ibsen, é a primeira a ser encenada, no *Christiania Theater*, em Setembro de 1850, é, em muito, devedora do trabalho de Oehlenschläger (Thomas 1983, 27), possível mediador, juntamente com Friedrich Schiller (1759-1805) (Meyer 1985, 63), de Shakespeare. Ibsen teve acesso à obra do bardo inglês indirectamente, não só em tradução, porque não falava o idioma, mas também e sobretudo pela influência do escritor isabelino na obra de Schiller e Oehlenschläger, muito apreciados na Escandinávia de então.

A maior proximidade estrutural e temática de *O Túmulo do Guerreiro* aos dramas românticos de Oehlenschläger, com os seus heróis víquingues, contribuiu decisivamente para o seu sucesso teatral, apesar de *Catilina* ser um texto mais ambicioso e mais bem conseguido; todavia, como defende Toril Moi, o primeiro texto de Ibsen, embora estivesse afinado com a Europa e com o rasto ideológico e político dos movimentos revolucionários de 1848, afastava-se da clave nacional dominante:

In his Grimstad isolation Ibsen was enthusiastic about the great European revolutionary movements. He saw no need to choose a Norwegian hero when a Roman hero had far greater European relevance. But in Christiania, the wake of 1848 had brought an intensification of nationalist fervor. (2006, 41).

Este reacendimento nacionalista de segunda geração, como é apelidado por James McFarlane, revelou-se, porém, menos colérico e chauvinista: “[t]he extreme Danophobia of the years immediately following the new constitution of 1814 had in some measure diminished” (1989, 105); ainda assim, todos os desafios e obstáculos criados pela secessão mantinham-se, nomeadamente o ‘problema’ angular: “how best to create and foster a distinctively Norwegian culture in a land where Danish traditions were so deeply entrenched, where Danish language still contaminated the work of government, of the church, of the professions, and of the theatre” (105).

Em relação ao teatro, a mudança estava a caminho e 1850 pode ser recordado como *annus mirabilis*: não só Ibsen publica *Catilina*, como também Ole Bull (1810-1880), violinista e compositor romântico, funda *Det norske Theater*, em Bergen, uma estrutura artística inteiramente nacional que tinha como objectivo fomentar a produção dramática em língua norueguesa, ou não fosse o teatro concebido, à boa maneira romântica, como uma instituição pedagógica: “the notion of the stage as a moral institution, as an agency with which to warn and flatter and encourage and exhort, as a formative influence in the creation (or re-creation) of a people and of a nation” (McFarlane 1989, 107). O acréscimo e o destaque parentético do prefixo *re-* dão conta

da necessidade de vincular uma ideia de continuidade e, mais importante ainda, de causalidade entre o passado e o presente, essenciais ao mito norueguês:

And in seeking to define what it [Norway] felt it was and hoped to be, its eyes were ever and again drawn to its own distant past and to what at one time it had impressively been. The Norwegian Myth, the sense of vanished glory and of what had constituted it, was the chief sustaining factor in a people freshly conscious of its destiny and of the promise that lay in its new social and political and cultural opportunities, in its role as a re-emergent (rather than simply emergent) nation. (104)

Criar uma filiação, ainda que fantasiosa, infunde força e legitimidade às reivindicações políticas e culturais do presente, porque, do ponto de vista simbólico, estas adquirem um estatuto identitário. Mais, se o passado for idealizado e apresentado como tempo exemplar, de façanhas heroicas e modelares, a continuidade - que David Lowenthal apresenta como um atributo positivo do passado – entre o esplendor de antanho e o, por ora, descorado presente torna-se vivificante: “[c]ontinuity implies a living past bound up with the presente, not one exotically different or obsolete” (2011, 62).

Em Outubro de 1851, Ole Bull desloca-se a Cristiânia para participar num concerto que tinha como intuito angariar fundos para o recém-fundado *Det norske Theater*. Antes da sua récita, a actriz Laura Gundersen (1833-1898) leu um prólogo em verso, escrito propositadamente para a ocasião pelo jovem Henrik Ibsen, que à época era conhecido não só pelas duas peças – *Catilina* e *O Túmulo do Guerreiro* –, mas também e sobretudo pela sua actividade prolífica como articulista e polemista. Ole Bull ficou de tal forma impressionado com o poema que ofereceu a Ibsen um lugar como dramaturgo residente na estrutura que fundara em Bergen um ano antes. O texto de Ibsen é, do ponto de vista do ideário romântico norueguês, exemplar. O *incipit* convida o ouvinte a imaginar a Noruega *in illo tempore*, um território selvagem, bruto e viril que inspirava a poesia:

There once was a time we call the days of yore, and which if we should cast a backward glance and, staring, gaze into the distant blue, one might describe as

rude; and yet it was abundant, bold, and rock-like. Nor did it lack for ornament – since poetry was respected as an honourable activity, and the skald found approbation from King and people. (Ibsen 1970, 608)

O retrato de um tempo aristocrático, em que o rei e o bardo (*skald*) se sentavam à mesma mesa e partilhavam uma missão consubstanciada – “[f]or indeed the warrior wrote a heroic poem, powerful in its images, upon his enemy’s brow, a poem rich in heroism and strength, as he went raiding on distant Southern shores” (Ibsen 1970, 608) – é, progressivamente, revelado. Este tempo heróico será um sopro breve, a espada e a palavra cedo perdem o gume, sendo condenadas a um embotamento de séculos:

An awesome winter fell over the North; the noble skald sat silent, dedicated to death like one bewitched who has forgotten the word with which he can find release from his enchantment. And the spirit of the people was cowed, just as his was; they drew back in terror from anything deriving from the heroic strength and the sense of freedom of the past. (609)

O Inverno que amortalhou o Norte, a longa noite de quatrocentos anos (ou seja, o jugo dinamarquês), chega ao fim em 1814, o ano do degelo, e nos primeiros dias de Primavera ouve-se o chilrear, há muito abafado, dos pássaros na floresta. O povo, porém, vivendo em estado latente, numa hibernação simbólica, não compreende estes sinais e cabe ao poeta operar o milagre: “[f]or art is like a harp’s sounding-board, amplifying the strings of the people’s soul, whereby its sounds, richly swelling, can powerfully echo and long vibrate” (Ibsen 1970, 609). Se, no princípio, cabia ao poeta traduzir o tinido da espada, torná-lo inteligível ao povo na palavra e na música, no presente da escrita a missão do *skald* tornara-se outra, ainda que de igual ou de maior importância: despertar as consciências nacionais e recuperar a memória dos grandes feitos cantados nas sagas, para assim inverter um processo histórico regressivo, no qual um povo adulto, nobre e guerreiro tinha sido obrigado a retroceder para um estado larvar (609).

O povo é o grande protagonista nesta história de resgate da alma e identidade norueguesas, porque, ao invés da população urbana, contaminada pelos modos tíbios, cortesãos, efeminados mesmo, dos dinamarqueses, os habitantes rurais, durante séculos reclusos do isolamento orográfico, tinham mantido a ‘pureza’ do carácter norueguês, através das suas tradições campesinas, tidas como genuinamente autóctones. Contudo, o isolamento é o traço característico da ruralidade norueguesa, logo, seriam de esperar dificuldades acrescidas na construção de uma comunidade nacional, uma vez que esta, à partida, se forma a partir de aspectos mais ou menos comuns que podem ser aunados num discurso, numa língua e num folclore. McFarlane dá conta deste paradoxo e das dificuldades que dele derivam no seguinte trecho:

Individuality – of temperament, of custom, of dialect – retained its original sharp and rugged outlines, for the social intercourse was never on the kind of scale to allow these things to rub themselves against each other into smooth conformity. Local, limited allegiance to the family and to the valley has always been strong and comparatively undemonstrative; national loyalty, on the other hand, for men so instinctively hostile to any hint of superimposed uniformity, seems more like a fierce act of will, something the ardour of which needs to be demonstrated by deed and proclaimed by word. (1960, 11)

No prólogo que tem vindo a ser referido, Ibsen apresenta a arte como uma caixa-de-ressonância que ecoou a alma do povo, quando esta foi alijada do seu jugo; apesar disso, a arte nacional permanecia sem abrigo, disseminada pelos montes e vales, faltava-lhe uma morada, um refúgio nacional, onde pudesse ensinar os noruegueses a ler e interpretar os vestígios do passado, que eram, concomitantemente, as sementes do futuro. *Det norske Theater*, em Bergen, tinha como missão ser essa casa nacional, na qual Ibsen, depois do seu texto encomiástico, veio a trabalhar afincadamente, uma vez que Ole Bull o convidou para assumir o cargo de dramaturgo residente. Esta oportunidade, determinante na carreira e na vida pessoal de Ibsen – é em Bergen que conhecerá a sua esposa, Suzannah Thoresen (1836-1914) –, tornar-se-á o tirocínio do autor de *Casa de Bonecas*, *O Pato Selvagem* e *John Gabriel Borkman*.

No contrato original celebrado entre Ibsen e a Direcção do Teatro, que data de Novembro de 1851, não figuram as obrigações que amiúde são associadas pela crítica ibseniana a este vínculo laboral, nomeadamente a de escrever uma peça por ano, a estreiar no dia dois de Janeiro, data do aniversário do *Det norske Theater*. McFarlane defende que, embora não haja quaisquer registos escritos deste compromisso, terá existido um acordo verbal entre as partes, senão vejamos: a dois de Janeiro de 1852, poucos meses depois de ser nomeado, Ibsen apresentará um prólogo – a redacção de uma peça em tão breve período de tempo seria impossível – em que enaltece o trabalho realizado pelo Teatro na promoção do idioma nacional; no mesmo dia do ano seguinte, estreia *A Noite de São João* (*Sancthansnatten*), texto que Ibsen viria, mais tarde, a repudiar, proibindo a sua inclusão nas Obras Completas (Meyer 1985, 119).

Num texto que serviu de introdução ao volume *Early Plays*, James McFarlane discorre sobre a importância deste prólogo: “[i]t was the first opportunity for the Bergen public to gauge the quality of their young playwright” (1989, 118). E, apesar do esforço da Direcção do Teatro, que mobilizou verbas adicionais para a cenografia e guarda-roupa, e do entusiasmo da população, que esgotou a sala na noite de estreia, *A Noite de São João* foi um fiasco (118). Ao contrário de *Catilina*, esta peça estava em sintonia com a melodia dominante – “in its own way was both ‘national’ and ‘romantic’ ” (118) –, o tom irónico e sarcástico de Ibsen, que adiante na sua carreira lhe granjearia apreço e admiração, foi, no entanto, mal recebido nesta data pelos seus conterrâneos, que não viram com bons olhos a paródia de um certo nacionalismo exacerbado: “[t]hrough Julian, Ibsen ridiculed that exaggerated passion for all things national which made it fashionable to admire everything rustic simply because it was, or seemed to be, untainted by Danish or Swedish influence” (Meyer 1971, 121). Michael Meyer e James McFarlane, ao arrepio da posição do autor em relação a esta peça, defendem a comédia

– Ibsen chamou-lhe *eventyrkomedie*¹¹ – e encontram nela características que o dramaturgo viria a desenvolver e se tornariam emblemáticas do estilo ibseniano, a saber: “he [Ibsen] shows himself already able to write excellent colloquial dialogue, to create satirical characters, and to keep a complicated structure of plot and sub-plot continuously ticking” (120).

A dois de Janeiro de 1854, Ibsen não apresentou uma nova peça, antes uma versão aprimorada de *O Túmulo do Guerreiro*. O desaire foi de tal ordem que a produção não sobreviveu à noite de estreia e, segundo Michael Meyer, não há quaisquer registos jornalísticos desta noite. O biógrafo, assim como Joan Templeton, entre outros estudiosos, tende a apontar não só a má recepção de *A Noite de São João*, mas também o namoro frustrado com Rikke Holst como razões plausíveis para o fraco desempenho criativo de Ibsen entre 1853 e 1855, ano de estreia, no Dia da Fundação, de *Senhora Inger de Østråt* (*Fru Inger til Østråt*).

O desalento de Ibsen era de tal forma evidente que o texto foi enviado de forma anónima à direcção do teatro e só mais tarde, já durante os ensaios, o dramaturgo residente reclamou a autoria (Meyer 1985, 133), o que seria de esperar, uma vez que, nas palavras de Michael Meyer, “*Lady Inger of Østraat* was the first of Ibsen’s plays to be written entirely in prose; it is also the first that would stand up for performance today” (135). Joan Templeton secunda a opinião de Meyer, mas faz depender a maturidade do texto de uma outra característica: “Ibsen’s first fully developed protagonist is a woman called upon to act like a man” (2001, 33). Este travestismo de género, que Ibsen irá desenvolver e tornar angular nos conflitos dos seus dramas realistas, nomeadamente em *Casa de Bonecas* (1879), *Espectros* (1881) e *Hedda Gabler* (1890), é uma das primeiras *mises en scène* do que Judith Butler virá, muito mais tarde,

¹¹ Peça com um universo fantástico, na tradição, por exemplo, de *A Midsummer Night’s Dream* de William Shakespeare.

a teorizar: “gender is not a noun, but neither is it a set of free-floating attributes, for we have seen that the substantive effect of gender is *performatively produced* [itálico meu] and compelled by the regulatory practices of gender coherence” (Butler 1990, 24). Templeton vai mais longe e defende que o texto contém uma crítica discreta, mas não velada, à oposição binária de género, que delimita e, por conseguinte, limita o campo de acção dos homens e, principalmente, das mulheres (2001, 34).

Na peça homónima, Inger de Østråt é uma mulher chamada a desempenhar um papel masculino, o de guerreiro, obrigada a assumir um travestismo político em prol da causa independentista norueguesa, fragilizada pelo dizimar da nobreza nacional levada a cabo pelas forças dinamarquesas. Com a morte de Knut Alfsøn, o último cavaleiro norueguês, a esperança nacional recai em Inger, a única figura capaz de mobilizar os insurgentes e liderar uma rebelião contra o invasor, mas que, por razões misteriosas, não o faz: “[a]n empty helmet, a sword without an edge, a shield without a strap, and that’s the whole blessed lot. You can’t blame Lady Inger for hanging weapons like these all nice and polished on the wall instead of letting them rust in Danish blood” (Ibsen 1970, 268). O retrato de Inger, aqui apresentado por um dos camareiros de Østråt, não favorece a personagem que, a julgar por estas palavras, castra a força varonil dos revoltosos, impedindo os homens de afirmarem a sua masculinidade, porque, como diz Finn, só um cavaleiro é um verdadeiro homem (268). A situação é paralisante e paradoxal, porque uma mulher, que desempenha um papel masculino, impede os homens de se armarem e de assim se tornarem verdadeiros homens, condenando o país a um desaire irrevogável: eis o desconcerto do mundo.

E embora o enredo da peça seja, mais do que complicado, intrincado, emaranhado mesmo, *Senhora Inger de Østråt* apresenta, do ponto de vista estrutural, uma solidez que o leitor/ espectador não encontra nas peças anteriores. Pela primeira

vez, o passado torna-se agente e, deste modo, *lato sensu*, personagem espectral que irá retroagir funestamente sobre a acção e os intervenientes. Não querendo antecipar um aspecto central desta tese, que será desenvolvido extensivamente adiante, e que Arthur Miller estabeleceu como determinante no que viria a chamar “Ibsen’s method” (1994, 227), dá-se, neste texto, uma dramatização/revelação ibseniana do passado, isto é: “it is profoundly dynamic, for that enormous past was always heavily documented to the end that the present be comprehended with wholeness, as a moment in a flow of time, and not [...] as a situation without roots” (227).

Miller acrescenta que o método ibseniano, porque revela, dramatizando, as raízes da acção, adquire uma feição bastante racional: “[w]hat is precious in the Ibsen method is its insistence upon valid causation, and this cannot be dismissed as a wooden notion” (227). No entanto, ao invés do seu trabalho posterior, nomeadamente aquele que se segue a *Os Pilares da Sociedade* (1877), em *Senhora Inger de Østråt* (1855), Ibsen, em vez de tornar inteligível o que é complexo, complica, escusadamente, o enredo, tornando-o difícil de entender. Ainda assim, Michael Egan, em *Ibsen: The Critical Heritage* – um volume dedicado à recepção da obra do dramaturgo norueguês em Inglaterra e nos Estados Unidos da América e que à data da publicação era o único da série dedicado a um autor não anglo-saxónico –, dá conta de duas resenhas a uma produção inglesa, em 1906, de *Senhora Inger de Østråt*, o que não é despiciendo, uma vez que é uma das poucas peças anteriores a *Brand* (1866) mencionadas no volume e a sua encenação atesta o potencial teatral – operativo – do texto. Numa das resenhas, E. A. Baughan diz: “if you tear away the melodramatic covering to this early play it is easy enough to see the real Ibsen beneath” (*apud* Egan 1985, 439).

A teia de enganos termina com a descoberta, tosca, do anel de Sten Sture, amante ilegítimo do passado e cavaleiro sueco, no pescoço do filho, que Inger, sem

saber, mandara assassinar, pensando tratar-se do meio-irmão, herdeiro legítimo do trono vizinho. A cegueira presente é o resultado de um episódio passado e funesto, quando a protagonista se viu forçada a entregar o seu filho aos cuidados de desconhecidos, para que as ambições nacionais, de que era garante, não fossem goradas: “[c]aught between her country and her child, she tries to save both and ends by saving neither; intriguing with their enemies, she orders the murder of the man she believes to be the heir to the throne, only to learn afterwards that it is her son she has killed” (Templeton 2001, 34).

Joan Templeton lê a personagem de Inger como um primeiro ensaio de Helene Alving, em *Espectros* (1881), nomeadamente no que concerne ao sacrifício fútil (2001, 34) que estas mães fazem pelos respectivos filhos: “[b]oth women live twenty years in deceit and fear; suffering through loathsome marriages, sending their sons away, they make monumental attempts to hide the past only to see their honor lost and their efforts hideously wasted” (35). Mais, o *tableau* final das duas peças, em si uma reescrita/variação dramática da *pietà*, cinge os dois textos e permite ao estudioso identificar as raízes de um texto revolucionário, *Espectros*, que viria a provocar um escândalo sem precedentes por toda a Europa.

Apesar das qualidades do texto, *Senhora Inger de Østeråt* não obteve sucesso algum e a temporada, em Bergen, não durou mais do que dois dias. A fortuna da peça seguinte, *A Festa em Solhaug* (*Gildet på Solhaug*, 1856), o primeiro sucesso da carreira de Ibsen como dramaturgo, será inversamente proporcional: “*The Feast at Solhaug* was repeated five times during the next few months, a record previously achieved at the theatre by only one play” (Meyer 1985, 143). Em Março de 1856, dois meses depois da estreia em Bergen, a peça é levada à cena no *Christiania Theater*, consagrando o seu autor na capital. Seis dias após a primeira récita em Oslo, o texto é publicado por Nils

Christian Tønsberg (1813-1897), um importante editor e, pela primeira vez, o nome de Ibsen figura na folha de rosto.

O processo de internacionalização da dramaturgia ibseniana começa com este melodrama: “it was acted at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm on 4 November 1857 and at the Casino Theatre in Copenhagen in 1861” (Graham Orton in Ibsen 1970, 700). Na verdade, a internacionalização começa antes de Estocolmo, de forma insólita, em Bergen, quando o sobrinho de Napoleão Bonaparte, Jérôme Napoléon Bonaparte (1805-1870), aporta, sem anúncio prévio, na cidade costeira e pede para assistir a um espectáculo no teatro local, que se encontrava fechado durante o Verão (Meyer 1971, 147). Ibsen foi apresentado ao príncipe e ofereceu-lhe uma cópia de *A Festa em Solhaug* e Jérôme afiançou promover não só a tradução, como uma récita em França, promessa que inadimpliu. No prefácio à segunda edição de *A Festa em Solhaug*, que data de 1883, Ibsen relata a génese acidentada e até accidental deste texto, uma vez que o autor não ficou fascinado com a Idade Média, período histórico em que as peças de 1855 e 1856 decorrem: “[i]t is however not a particularly rewarding period to dwell long in; nor does it offer material particularly well suited to dramatic treatment” (Ibsen 1970, 372).

Depois de *Senhora Inger de Østråt*, Ibsen dedicou-se não só à leitura, mas ao estudo aturado das sagas familiares islandesas – acessíveis devido às então recentes traduções do Nórdico Antigo, feitas por Niels Matthias Petersen (1791-1862) – e nelas encontrou as personagens e os conflitos que viriam a enformar *Os Víquingues em Helgeland* (*Hærmændene på Helgeland*, 1858). O plano, o de uma dramatização dos acontecimentos tratados de forma épica na *Saga dos Volsungos* (*Völsunga Saga*), tornou-se indelével como atestam as palavras de Ibsen: “I probably did not draft any complete and consistent plan at that time. But it was clear to me that such play would have to be the next thing to write” (1970, 373).

No entanto, por motivos de natureza pessoal – o autor não esclarece o teor destes entraves –, Ibsen interrompeu a composição deste texto, assim como a pesquisa que este labor implicava, para se dedicar à leitura atenta das canções populares e baladas medievais recolhidas por Magnus Brostrup Landstad (1802-1880) em *Norske Folkeviser* (1853) e à intenção de escrever uma tragédia sobreveio a vontade de compor um drama lírico, *A Festa em Solhaug*: “[t]he frame of mind I found myself in at the time was more in tune with the literary romanticism of the Middle Ages than with the events of the sagas, more with verse than with prose, more with musicality of the ballads than with what is characteristic of the sagas (Ibsen 1970, 373)”. Ainda assim, e embora o desenvolvimento e a conclusão de *Os Víquingues em Helgeland* tivessem sido adiados, Ibsen reconhece que alguns elementos do plano inicial para este texto foram transferidos para o drama lírico que se interpôs: “[t]he two women characters, the foster-sisters Hjördis e Dagny in the originally projected tragedy [*Os Víquingues em Helgeland*], became the sisters Margit and Signe [em *A Festa em Solhaug*] ” (373).

Joan Templeton afirma que *A Festa em Solhaug* é a primeira peça de Ibsen em que o leitor/espectador pode reconhecer um dos entrecos paradigmáticos da obra dramática de Ibsen: “a female-centered triangle in which the woman’s choice represents either rebellion from or allegiance to her woman’s duty to marry suitably” (2001, 37). Para Templeton, esta estrutura triangular ressurgirá em alguns dos grandes textos da maturidade de Ibsen, nomeadamente em *Espectros*, *A Dama do Mar* e *Hedda Gabler* (37). Em *A Festa em Solhaug*, a resignada Margit representa a aceitação do dever matrimonial, grilhão que a impede de ser feliz com o homem que ama, Gudmund, que, no presente da peça, regressa a Solhaug e se enamora de Signe, irmã de Margit. Esta e o marido, Bengt, desejam casar Signe com Knut Gjæsling, o meirinho. Depois de algumas peripécias, Knut assassina Bengt e é capturado pelos homens do rei. Margit decide

ingressar na vida religiosa e, assim, dá a sua bênção à união de Gudmund e Signe. Remato com as palavras de Michael Meyer: “[a] tedious melodrama about two sisters in love with the same man, it is, except possibly for *The Warrior’s Barrow*, the worst play that Ibsen ever wrote. The plot and characterization are both extremely banal, and the only merit lies in some of the lyrical writing” (1985, 141). Esta apreciação negativa encontra correlato na de Joan Templeton: “the slightest of Ibsen’s plays” (Templeton 2001, 38), mas, ao invés de Meyer, a autora de *Ibsen’s Women* reserva o superlativo para *Olaf Liljekrans*, peça apresentada a dois de Janeiro de 1857, em Bergen, ainda que reconheça, no acto incendiário de Alfhild, o antecedente textual de uma das mais famosas cenas da dramaturgia ibseniana, a de Hedda Gabler a queimar o manuscrito de Eilert Løvborg.

Ao cotejar *Olaf Liljekrans* com as peças anteriores, Michael Meyer afirma que este drama supera os precedentes, excluindo *Senhora Inger de Østråt* (Meyer 1985, 152). É-me difícil subscrever este juízo, embora Meyer o justifique exemplarmente: “[t]he principal characters are all sharply drawn. The plot [...] is less unravellable than that of *Lady Inger*; to a modern eye its complexity, yet lack of obscurity is one of its virtues. The rhymed verse anticipates *Peer Gynt* in the freedom with which it changes from one rhythm to another” (152-153). A dificuldade radica na fraquíssima concepção das personagens, que mais não são do que tipos desprovidos de qualquer realidade interior, títeres num enredo de tal forma simples que se torna esquemático. Do ponto de vista da evolução de Ibsen como dramaturgo, a peça revelar-se-á um marco não pelo seu valor textual ou o seu potencial cénico, mas pela opção artística que aqui chega ao fim: “*Olaf Liljekrans* is his last attempt to satisfy the public’s sentimental taste” (Templeton 2001, 38).

Depois do sucesso de *A Festa em Solhaug*, o primeiro da sua carreira e que pode ser imputado mais à falta de gosto do público do que aos méritos da peça, Henrik Ibsen sentiu-se tentado a repetir a fórmula responsável pelo êxito. Ainda assim, a origem de *Olaf Liljekrans* é anterior a 1856/7: “[f]our times Ibsen attempted the folk-tale theme of the man placed between a fey or elfin maid and a girl he is under family pressure to marry: once in 1850, once in 1856-7, once in 1858-61, and finally some time probably in the late 1870s” (McFarlane in Ibsen 1970, 702). Michael Meyer conta que Ibsen, depois de *A Festa em Solhaug*, terá regressado ao manuscrito inacabado de *O Tétraz em Justedal* (*Rypen i Justedal*), que foi redigido em 1850, na mesma altura em que concluiu *O Túmulo do Guerreiro*. A vontade de escrever uma nova peça, à semelhança do seu êxito anterior, em que a prosa e o verso rimado convivessem harmoniosamente acabou por gorar a finalização de *O Tétraz em Justedal* (Meyer 1985, 149-150), texto escrito em pentâmetros jâmbicos brancos, e *Olaf Liljekrans* é, como defende McFarlane (in Ibsen 1970, 702), mais do que uma continuação ou revisão de *O Tétraz em Justedal*, uma peça nova, embora alguns elementos da história original tenham sobrevivido, nomeadamente a referência à Peste Negra e às criaturas mágicas.

Arne de Guldvik, proprietário rural abastado, está a caminho do casamento da filha, Ingeborg, com Olaf Liljekrans, filho de Kirsten Liljekrans, viúva nobre mas empobrecida. Com eles está Hemming, pajem do pai da noiva. Inesperadamente, encontram Kirsten e descobrem que Olaf está desaparecido. De acordo com o relato da mãe, o jovem terá sido enfeitiçado, o que vem, *lato sensu*, a revelar-se verdade, uma vez que Olaf está apaixonado por Alfchild, uma estranha e feérica habitante da floresta, a quem Thorgejr, um menestrel, faz companhia. Depois de encontrar o filho e, apesar da resistência que este oferece, Kirsten convence-o a regressar com o intuito de contrair esponsais com Ingeborg. Para levar a cabo o seu plano, a viúva ludibria Alfchild,

prometendo-lhe um noivo, que ela pensa ser Olaf, mas que, na verdade, é Hemming, o pajem de Arne, que, por sua vez, está apaixonado por Ingeborg. Quando descobre que foi enganada, Alfild pega fogo à casa de Kirsten e regressa à floresta, onde é perseguida e sumariamente condenada à morte.

Antes da execução, Kirsten relembra um velho costume: “[y]ou all know the old custom [...] that when a woman stands condemned of a capital offence, as she [Alfild] does, she can be freed and her life saved if an honest man steps forward and proclaims her innocence and declares himself ready and willing to marry her” (Ibsen 1970, 550). Ora, Olaf aparece de supetão e declara a sua vontade de casar com Alfild, impedindo, qual *deus ex machina*, a morte da feérica donzela. Ingeborg, entretanto desaparecida, reaparece acompanhada de Hemming e Arne vê-se obrigado a cumprir a sua promessa: “[i]t is said in the old chronicles that when a good King loses his daughter, he promises her and half his kingdom to the one who finds her again” (552).

Ainda que as semelhanças entre as duas peças sejam consideráveis e que Ibsen tenha concebido *Olaf Liljekrans* na esteira de *A Festa em Solhaug*, o sucesso não se repetiu e a história de Olaf e Alfild só subiu ao placó duas vezes, frustrando o público e a crítica. E, embora tenha regressado ao texto durante a década de 70 com o fito de o transformar num libreto para uma ópera, Ibsen não conseguiu entusiasmar o compositor norueguês Edvard Grieg (1843-1907), que, mais tarde, compôs uma música para uma outra peça, *Peer Gynt* (1867).

Seria de esperar – afinal, Ibsen redigiu múltiplas versões desta história – que o dramaturgo tivesse estabelecido uma relação de particular estima com este texto. A verdade, porém, parece ser outra, uma vez que o autor não só não empreendeu qualquer esforço para publicar a peça, como também se opôs à sua inclusão, em 1897, na primeira edição alemã das suas obras completas. James McFarlane conta que só em

1902, num volume suplementar, Ibsen autoriza a publicação do texto de 1857, recusando-se, no entanto, a sancionar o mesmo destino a um outro texto da juventude, *A Noite de São João*.

David Thomas, num capítulo intitulado “Literary and Theatrical Influence”, chama a atenção do leitor para o papel que Ibsen desempenhou na construção da identidade cultural da Noruega, não só como dramaturgo, mas também como homem de teatro (1983, 26), papel que viria a ser determinado, uma vez mais, pela bizarra situação pós-colonial da Noruega e, por conseguinte, da sua dependência cultural dos modelos dinamarqueses que eram, por sua vez, reformulações dos correlatos teutónicos. O contrato inicial de Ibsen com *Det norske Theater*, datado de seis de Novembro de 1851, prevê a contratação de *Herr Student* Henrik Ibsen como dramaturgo. Poucos meses antes, a Direcção do teatro tinha nomeado Herman Laading (1813-1894) como director artístico e os anos que se seguiram foram de um convívio cordial entre os dois homens, embora com algumas crispações ocasionais, até porque a divisão de tarefas entre os dois nem sempre foi fácil de definir. Sobre este assunto, o relato de David Thomas, ainda que longo, merece uma leitura atenta:

[I]t was Danish and German theater practice that determined the parameters within which he [Ibsen] took his first hesitant steps as a stage manager and producer. [...] The management had already appointed Herman Laading as ‘artistic director’ but now gave some thought as to how these two men might profitably work together. The solution they proposed in February 1852 was based on the ideas of Henrich Laube, artistic director of the Burgtheater in Vienna. Laading was to be given responsibility for the theoretical aspect of each production (the interpretation of the play and the individual roles), while Ibsen was made responsible for the practical execution (the moves and gestures on stage and the overall stage setting). (1983, 28)

Em Agosto de 1852, numa reunião extraordinária, a Direcção decide discriminar com mais detalhe as funções de Laading (*rolleinstruktør*) e Ibsen (*sceneinstruktør*). Ao primeiro, cabia acompanhar os actores nas sessões de leitura dos textos a encenar,

oferecer explicações históricas, caso fosse necessário, assim como corrigir a dicção e apelar à memorização integral do texto antes dos ensaios, que decorreriam com Ibsen. Este assumiu a responsabilidade cénica e tudo o que esta acarreta: direcção de actores, guarda-roupa, cenografia e iluminação (McFarlane in Ibsen 1970, 640). Segundo McFarlane, apesar dos esforços da Direcção, estas estreimas estatutárias não foram suficientes para prevenir os conflitos entre os dois ‘instrutores’ e as responsabilidades de um e de outro seriam revistas, com alguma frequência até 1855. A carta que Ibsen escreve a Laading, em 1875, já depois da publicação de *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867) e *Imperador e Galileu* (1873), e que acompanha o envio da segunda edição de *Catilina*, é de gratidão pela confiança demonstrada num tempo a que o próprio Ibsen chama de formação e aprendizagem.

Neste período, a experiência capital foi a viagem de formação que, na Primavera e princípio do Verão de 1852, Ibsen realizou, na companhia de Johannes (1832-1890) e Louise Bruun (1830-1866), jovens actores de *Det norske Theater*, a Copenhaga e Dresden. A deslocação representou um esforço financeiro avultado para a Teatro, que enviou o seu recém-contratado dramaturgo a dois dos mais importantes e dinâmicos centros artísticos da época. Segundo o acordo celebrado entre as partes, Ibsen deveria tomar contacto com as práticas artísticas destas instituições, de modo a adquirir os saberes e competências adequados ao desempenho do seu cargo como ‘instrutor’: “not only the instruction of the actors and actresses, but also the management of everything pertaining to the equipment and properties of the stage, the costumes of the players, etc” (*apud* Ibsen 1970, 626). O leitor/espectador contemporâneo habitou-se a pensar Ibsen como um grande dramaturgo, que é, mas até 1864, ano em que abandona a Noruega, as suas funções nos teatros em que trabalhou, primeiro em Bergen e depois em Oslo, sempre incluíram tarefas não autorais:

During the six years he was to spend in Bergen, Ibsen performed practically every task associated with theatrical production except that of acting; he is one of the very few playwrights who seems never to have performed on any stage, not even as an amateur. But, in addition to writing plays and prologues to other people's plays, he directed, coached in movement and speech, designed sets and costumes, ran the business side and saw to the accounts. (Meyer 1985, 106)

Ibsen e os seus companheiros de viagem foram recebidos em Copenhaga por Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), dramaturgo, poeta, crítico literário e director de *Det Kongelige Teater*, a quem a Direcção do teatro de Bergen tinha enviado de antemão uma carta, na qual pedia a Heiberg que mentoreasse Ibsen e os actores que os acompanhavam. O texto da missiva é um documento angular para o entendimento da condição pós-colonial da Noruega e da paradoxal necessidade e tensão que esta encerra:

[N]obody any longer doubts that it is possible to form a National Theatre; [...] We have thus taken a few steps forward; but it is precisely this progress, [...] that makes it necessary to seek out those countries where this art has already long had its home in order to try to learn in some small way from their achievement, even if only in small degree. (*apud* Ibsen 1970, 627)

Para desenvolver uma expressão madura, sólida e viável, o nacionalismo teatral norueguês, do qual *Det norske Theater* era o exemplo mais fulgurante na década de 50 do século XIX, era obrigado a reconhecer a metrópole e as suas instituições como modelos de boas práticas a emular, as mesmas que gostariam de, contraditoriamente, superar ou ignorar.

Segundo David Thomas, *Det Kongelige Teater* era um lugar de referência: “[it] had at its disposal in 1852 one of the finest acting ensembles in the whole Europe. [...] It was controlled by a gifted artistic director J.L. Heiberg, who was at the zenith of his career” (1983, 28). Heiberg, como relata Thomas, depois de uma viagem de formação a Paris na década de 20, regressa a Copenhaga e introduz o *vaudeville*, tendo escrito sobre este género o ensaio *Sobre o Vaudeville como Forma Dramática e o seu Significado no Teatro Dinamarquês* (*Om Vaudevillens som dramatisk Digttart, og om dens Betydning paa den danske Skueplads*, 1826). A este propósito, a ressalva de Michael Meyer é

imprescindível: “Vaudeville then meant not, as now, music hall, but comedies with music, with the characters, at climatic moments, breaking into songs consisting of new lyrics set to familiar tunes” (1985, 111-112).

Além disto, Heiberg traduziu inúmeras peças do francês, entre as quais se destacam dezasseis de Eugène Scribe (1791-1861), que, com Victorien Sardou (1831-1908), é o grande cultor da *pièce bien faite* ou do melodrama domesticado, como lhe chama Peter Brooks: “the elements of this domestication, its preservation of the hyperbolic dramaturgy of melodrama together with its search for greater ‘realism’ of detail and situation, and its falling off from the cosmic ambitions of earlier melodrama” (1995, 160). É um lugar-comum associar o teatro contemporâneo de Ibsen à *pièce bien faite*; Brian Johnston defende mesmo que um texto tardio como *Hedda Gabler* (1890) é a apoteose deste género: “[i]ts ‘fatal’ drink, misplaced manuscript, femme fatale [...], together with the sensational pistols, the ménage à trois desired by Brack [...]: all these are handled with more than the skill of Scribe & Co. [...]” (1992, 144-145). Em sentido contrário caminha Michael Meyer; segundo ele, a dívida de Ibsen a Scribe não passa de um mito preguiçosamente repetido: “the myth of Ibsen’s debt to Scribe, of whom he never recorded a good word, needs to be exploded. Scribe, if shallow in characterization, was a skilful theatrical craftsman, but there is no evidence that he ever exerted the slightest influence upon Ibsen” (1985, 137).

Ora, Johnston e Meyer têm ambos razão. Segundo John Russell Taylor, em *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, se Scribe pode reclamar a invenção da *pièce bien faite*, Sardou ficará para a história do teatro como o grande codificador deste género popular. A fórmula, com que muitos dramaturgos europeus trabalharam durante os séculos XIX e XX, compreende um momento introdutório, em que as personagens e o conflito são apresentados de forma sumária mas inteligível; seguem-se os enganos, os

segredos, os papéis perdidos e as mensagens interceptadas, recursos dramáticos que se tornaram emblemáticos, contribuindo para o *suspense* crescente até que, no clímax, na *scène à faire*, a verdade se revela e o conflito entre herói e vilão chega ao fim, com o triunfo necessário daquele sobre este (Taylor 2014, 16). Só a desonestidade ou a incúria crítica poderiam nortear um parecer que não reconhecesse a presença de muitos dos elementos acima apresentados nas peças de Ibsen, mesmo nas mais tardias como *Hedda Gabler* (1890) ou *John Gabriel Borkman* (1896), sem esquecer *Espectros* (1881) e *O Pato Selvagem* (1884). O manuscrito de Løvborg, Gunhild a escutar atrás da porta, o incêndio no orfanato e o segredo de Gina são heranças da *pièce bien faite*. Com isto, defender que Ibsen é um cultor do género, um epígono de Scribe e Sardou é, no mínimo, risível. Mais do que fazer um elenco das diferenças entre a técnica dramática de Ibsen e a propalada pelas fórmulas de Scribe e Sardou, recupero o argumento de Meyer para desenvolver umas das principais e mais flagrantes diferenças entre o dramaturgo norueguês e os seus contemporâneos franceses: a caracterização e dimensão psicológica das personagens.

Em *The Death of Character*, Elinor Fuchs demonstra que Hegel, ainda que inadvertidamente, esteve perto de substituir a ‘alma’ da tragédia, o Enredo, pelo Carácter (Fuchs 1996, 26), na esteira do movimento romântico que atribuía importância superlativa ao indivíduo. Por mais que estruturalmente as peças realistas de Ibsen, isto é, as posteriores a 1877, devam muito à tradição de Scribe e Sardou, a complexidade das personagens, nomeadamente das protagonistas, como Nora Helmer, Hedda Gabler, Rebekka West, Hilde Wangel e Rita Allmers, entre outras, dissocia o conteúdo da forma, agindo aquele sobre esta a ponto de a alterar radicalmente através da reintrodução do elemento que o afã de Scribe tentou neutralizar: o Carácter. Para Taylor, Scribe tentou resolver o problema que o drama romântico encerrava: demasiado

concentrado no seu protagonista, as obras careciam de estrutura dramática e dependiam excessivamente da capacidade do autor de apresentar, de forma convincente e espectacular, os conflitos da personagem principal (Taylor 2014, 12). Scribe, um profissional do teatro, sentiu a necessidade de uma estrutura que pudesse acolher os conflitos românticos, à custa da simplificação dos mesmos: “what he [Scribe] set out to do was not to tame and discipline Romantic extravagance, but to devise a mould into which any sort of material, however extravagant and seemingly uncontrollable, could be poured” (11-12). Os argumentos de Johnston e Meyer sobre a influência da *pièce bien faite* na obra de Ibsen são ambos válidos, porque a legitimidade de cada um deles é parcial e não-exclusivista.

Durante a estada em Copenhaga, Ibsen priva com Thomas Overskou (1798-1873), dramaturgo e encenador de *Det Kongelige Teater*. É pela mão dele que o jovem dramaturgo tem acesso aos bastidores do palco e à maquinaria disponível em Copenhaga, que, sendo muito superior à existente em Bergen, não era, conforme relatado por Ibsen em carta à Direcção de *Det norske Theater*, a melhor: “the machinery of the Copenhagen Theatre is not of the best, and I hope in this respect to be able to draw much greater profit from the German theatres” (Ibsen 1970, 634). E assim foi. Em Dresden, Ibsen foi recebido pelo pintor Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857). Embora fosse uma figura de proa da arte norueguesa e do movimento romântico nacional, a condição periférica e colonial da Noruega impediam que este se radicasse no seu país natal. Sobre o percurso do pintor, diz Toril Moi:

The absence of museums and galleries gave Norwegians few opportunities to see the works of their own painters. The landscape painter J. C. Dahl. (1788-1857), a fisherman’s son from Bergen, was by far the most famous Norwegian artist of the first half of the century; yet by the mid-1830s his paintings were still generally unavailable in Norway. Dahl, a close friend of Caspar David Friedrich (1774-1840), was educated in Copenhagen, and had been a professor at the Art Academy in Dresden since 1824. (2006, 43)

As semelhanças biográficas entre Dahl e Ibsen são evidentes: tal como o pintor, o dramaturgo teve de sair de Bergen e viajar até Copenhaga para estudar o seu mister. Mais tarde, em 1864, Ibsen abandonará a Noruega e viverá, qual exilado, em Itália, para onde Dahl viaja em 1821, e na Alemanha, nomeadamente nas cidades de Munique e Dresden, onde pintor e dramaturgo se conheceram.

Em Dresden, Dahl serve de anfitrião a Ibsen e abre-lhe as portas dos bastidores do *Königliche Hoftheater Dresden*, teatro onde, três anos antes, Richard Wagner (1813-1883) tinha exercido as funções de *Kapellmeister* (Meyer 1985, 118) e cuja maquinaria impressionou o dramaturgo em formação; porém, não conseguiu acesso gratuito para as récitas, facto que lamenta uma vez que o repertório era de altíssima qualidade (Ibsen 1970, 638). A experiência em Dresden não se circunscreveu ao universo teatral, tendo Ibsen, que até bastante tarde acalentou o sonho de ser pintor, passado muito tempo na pinacoteca da cidade alemã. Segundo Toril Moi, o ciclo de poemas de 1859, “*I billedgalleriet*” (“Na Pinacoteca”), é um resultado desta digressão. Quando, mais tarde, Ibsen se muda para Itália, as cartas dão conta do fascínio que as esculturas e as pinturas dos mestres italianos da Renascença e do Barroco exercem sobre a sua imaginação.

Tendo em conta o laconismo de Ibsen, assim como dos seus acompanhantes, no que concerne aos títulos das peças/ espectáculos a que assistiram em Copenhaga e Dresden, o elenco dos títulos em cena no período em que o autor de *Hedda Gabler* visitou estas cidades apresenta-se como a única solução honesta, ainda que conjectural. Entre outras, Ibsen poderá ter visto: *Hamlet*, *Rei Lear*, *Romeu e Julieta*, *Como lhe Aprouver*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Ricardo III* de William Shakespeare; *Egmont* de Goethe; *Emilia Galotti* de Lessing; *Intriga e Amor* de Schiller. Além destes autores e textos, em Copenhaga o repertório dinamarquês, de Oehlenschläger a Ludvig Holberg,

passando por J.L. Heiberg, o mestre do vaudeville, não terá passado despercebido a Ibsen, que também viu peças da escola francesa, tendo comprado, por exemplo, textos de Scribe para encenar, mais tarde, em Bergen (McFarlane in Ibsen 1970, 637-640).

O encontro angular desta viagem não terá sido, porém, com um texto dramático, uma encenação ou um agente de uma das muitas produções a que Ibsen teve acesso nestes meses, mas sim com um pequeno volume, *O Drama Moderno (Das moderne Drama, 1852)*, de Hermann Hettner (1821-1882). Nele, o jovem autor encontrou uma proposta dramática nova e suficientemente forte para dissolver o que James McFarlane chama “intellectual bondage from which it took him [Ibsen] long years to break free. Summarily expressed, the two things that mainly held him fettered were the Norwegian Myth and the *pièce bien faite*” (1989, 104). O repertório encenado em Bergen durante os anos em que Ibsen trabalhou em *Det norske Theater* sobrevém como testemunho desta canga que impediu, durante décadas, o desenvolvimento do teatro na Noruega: por um lado, os dramas de Scribe e sucedâneos, que, desde muito cedo, mesmo antes de ter assumido o cargo em Bergen, Ibsen desprezava, apelidando-os de superficiais, previsíveis e adocicados (109); por outro lado, as peças nacionalistas dinamarquesas, formais, rígidas, estilizadas (110), com enredos, quase sempre história-mitológicos, baseados, amiúde, nas sagas medievais. O grande nome, precursor desta escola, foi Adam Gottlob Oehlenschläger.

James McFarlane defende que estas duas tradições se excluía mutuamente e que a adesão a uma implicava, necessariamente, a rejeição da outra. A tentativa de síntese entre as duas correntes foi, segundo o professor inglês, a principal razão por trás dos muitos falhanços dramáticos de Ibsen no período de Bergen. O livro de Hettner, um produto inequivocamente romântico, fazia uma apologia importante:

[H]istorical plays should be written so as to be psychologically relevant to modern times; human character had not changed fundamentally over the

centuries, nor, *mutatis mutandis*, had the issues of human conflict. Historical drama, in other words, should be written as psychological character-conflicts, and not, like Oehlenschläger's plays, as a grand opera without music. (Meyer 1985, 115-116)

Segundo Aristóteles a tragédia é constituída por seis partes, a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música (2004, 48). Para o filósofo grego, o enredo é o elemento mais importante, uma vez que “não haveria tragédia sem acção, mas poderia haver sem caracteres” (49). A transição da centralidade dramática do enredo (acção) para o carácter (personagem) foi, como atrás se demonstrou, operada filosoficamente por Hegel e dramaticamente por Ibsen, que terá encontrado em Hettner uma escora teórica para desenvolver a sua voz, aquela que viria a ser conhecida pela complexidade dos seus protagonistas. Para Hettner, à semelhança de Ibsen, as peças *à la Scribe* – “the paraphernalia of coincidence with which (as in Scribe's plays) it was commonly cluttered: overheard conversations, intercepted letters, mistaken identities and the like” (Meyer 1985, 116) – eram inconciliáveis com um drama sério e devedor de uma tradição trágica que remonta aos Gregos e a Shakespeare, herói do período romântico alemão.

Bjørn Hemmer, em “Ibsen and the historical drama”, alerta o leitor para a relação de dependência das teorias de Hettner de outros intelectuais alemães, nomeadamente Friedrich Hebbel (1813-1863) e, através deste, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Sobre a importância de Hebbel, discorre Hemmer:

[He] had placed great emphasis on the notion that drama would always have special relevance to periods of transition and conflict in history. He had also maintained that the theatre should hold up a mirror to the dramatist's own age, and that the historical elements should serve primarily as a means of clothing the dramatist's ideas. (Hemmer 1994, 23-24)

Esta preocupação com o presente terá consequências na teoria dramática de Hettner, que chama a atenção do leitor para a peça *Maria Magdalena* (1844), de Hebbel. Segundo Hettner, a qualidade do texto não empalidece ao lado dos clássicos gregos e a sua

originalidade radica no convívio feliz entre uma prosa de estilo elevado e um enredo com personagens de condição social humilde (Meyer 1985, 116-117). Serão estas novidades formais, nomeadamente o uso da prosa como forma de expressão dramática, uma das razões do sucesso de Ibsen na Alemanha nos anos 80, aquando da publicação dos seus dramas realistas; o público teutónico reconhecia, e bem, uma forma dramática a que estava habituado e que, por sua vez, se inscrevia na *bürgerliche Tragödie/Trauerspiel*, um género importado de Inglaterra para a Alemanha e que, como o nome indica, tinha como objectivo trazer a palco as preocupações da classe burguesa emergente.

A recepção alemã deste novo género foi *sui generis*, uma vez que a maior novidade – a condição social do herói, que, pela primeira vez, não pertence à aristocracia – é de alguma forma ignorada ou subalternizada: “[m]iddle-class self-awareness is articulated in the German *bürgerliche Trauerspiel* in quite another way: it is directly related to the representation of the family, familial and domestic relationships, and family values” (Fischer-Lichte 2002, 154). A peça de Hebbel vem, de alguma forma, encerrar este género, que tinha alcançado vitalidade e fulgor na segunda metade do século XVIII, com dramas como *Miß Sara Sampson* (1755) e *Emilia Galotti* (1772), de Lessing (1729-1781), e *Kabale und Liebe* (1784), de Friedrich Schiller (1759-1805), mas que entretanto tinha estiolado. O entusiasmo de Hettner por *Maria Magdalena* decorre justamente, na opinião de Michael Meyer, da revitalização que o texto empreende: “as an outstanding specimen of the tragedy of ideas, and as an example of how *bürgerliche Tragödie* need not be trivial, but may be both profound and poetic” (1985, 117).

A importância de *O Drama Moderno* não pode ser desprezada, uma vez que muitas das características mais distintivas da dramaturgia ibseniana de 1877 a 1899 – a

prosa como idioma dramático, a representação da burguesia e dos seus valores, o cenário contemporâneo, entre outras – parecem ter tido aqui a sua génese, ainda que a sua maturação tivesse sido um processo longo, com algumas malformações. *A Noite de São João*, texto de 1853, o primeiro a ser redigido depois desta viagem de formação, tem como subtítulo “*eventyrkomedie*”, termo que Michael Meyer (1985, 119) e James McFarlane entendem como uma possível tradução da palavra alemã *Märchenlustspiel*, utilizada por Hettner para definir um tipo de comédia fantástica:

Briefly, Hettner’s argument is that this particular genre best fulfils itself by exploring, in its own distinctive and idiosyncratic way, the relationship between illusion and reality, truth and fiction. There must be an interpenetration of the real and the fairy-tale world, whereby each sheds light on the other. (McFarlane 1989, 120)

Não é difícil perceber, mesmo partindo do pequeno trecho transcrito, que o modelo deste género é *Sonho de Uma Noite de Verão* (1590), peça de William Shakespeare (1564-1616), e que *A Noite de São João*, de Ibsen, lhe é devedora talvez não tanto directamente, mas sobretudo pela influência daquela em autores dinamarqueses como Oehlenschläger ou Heiberg. Se é verdade que o texto renegado de Ibsen não merece reabilitação teatral, a vocação cômica do autor de *O Construtor Solness*, que terá expressão maior em *Comédia do Amor* (1862), *Liga da Juventude* (1869), nasce aqui, sob a muito provável influência de Hettner e da sua teorização sobre a *Märchenlustspiel*.

Michael Meyer identifica Julian Paulsen, um dos estudantes do texto de 1853, como o arquétipo de uma genealogia de personagens cómicas, patéticas até – Falk em *Comédia do Amor*, Peer Gynt na peça homónima, Stensgård em *A Liga da Juventude*, Hilmar Tønnesen em *Os Pilares da Sociedade*, Hjalmar Ekdal em *Pato Selvagem*, Ulrik Brendel em *Rosmersholm* (Meyer 1985, 120-121) – que viriam a infundir, nos enredos a que pertencem, uma nota de ironia e escárnio no modelo romântico de herói e, por

metonímia, na própria tradição romântica em que os textos se inscrevem. McFarlane afirma que Ibsen não tinha intenção de, pelo menos nesta fase da sua carreira, trocar do ideal romântico, apenas denunciar as manifestações de pacotilha (1989, 118-119) que grassavam pelos palcos nacionais. Toril Moi, que, em *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, dedica uma secção do capítulo “The Idealist Straitjacket” a *A Noite de São João*, lê o texto como um conflito entre nacionalismo e idealismo (2006, 158), um confronto causado por uma Huldra com cauda de vaca. Quando Julian Paulsen – “the self-styled wild, dark, Byronic, and national poet” (161) – descobre que a Huldra, o seu ideal romântico, uma figura mitológica escandinava, possui um apêndice bestial, a sua visão monolítica, consubstanciada de nacionalismo e beleza dissolve-se:

Julian spells out the point: cows’ tails, he proclaims, are ‘abnormal growths conflicting with the idea of beauty’ (2:62). This is not simply a critique of inauthentic nationalism, but an acute diagnosis of a contradiction that eventually would undermine the whole national romantic project. For what if the truth about Norwegian nature, Norwegian culture, Norwegian traditions, turned out not to be beautiful? How could one uphold one’s faith in a national ideal? (163-164).

Mais tarde, em *O Pato Selvagem*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler* e em todas as peças do ciclo realista, Ibsen dissolverá a trindade idealista de raiz platónica, formada pelo bom, o belo e o verdadeiro. Este processo, umas das marcas mais indeléveis de modernidade da dramaturgia ibseniana, começa, porém, muito antes, em *A Noite de São João*, que deixou um amargo de boca no público de Bergen, pouco preparado para assumir uma incompatibilidade insanável entre nacionalismo e idealismo, pois, uma vez reconhecida, a assumpção teria como consequência necessária a falsificação do ideário romântico nacional e, por extensão, das reivindicações políticas e identitárias construídas sobre este aluvião.

Depois do desaire de *A Noite de São João*, Ibsen abandona o género que apelidou de *eventyrkomedie*, mas a sua ambição nacional e romântica não esmoreceu e

todas as peças que escreve até *Imperador e Galileu* (1873) podem ser lidas, defende Bjørn Hemmer, como dramas históricos (1994, 12), na esteira da teorização de Hettner apresentada atrás. Os subtítulos de *Senhora Inger de Østråt, Um Drama Histórico em Cinco Actos*, e de *Imperador e Galileu, Uma Peça Histórico-Mundial*, são exemplos flagrantes desta inscrição, ainda que, e a ressalva é essencial, o escopo histórico entre textos seja distinto e desempenhe um papel diferente à medida que a dramaturgia de Ibsen se desenvolve, deixando para trás o exosqueleto romântico e idealista.

Para lá das fontes históricas, que inspiraram textos como *Catilina, Senhora Inger de Østråt* e *Imperador e Galileu*, muitas foram as fontes literárias que forneceram material para a composição de peças como *A Festa em Solhaug, Olaf Liljekrans* e *Os Pretendentes à Coroa*. Segundo Ibsen, Oehlenschläger, modelo escandinavo do drama histórico romântico, recorreu às sagas e não às baladas heróicas para ‘nacionalizar’, ou seja, inscrever na história, a literatura do seu país (Ibsen 1970, 675), isto porque as sagas, ao contrário das baladas, eram, quando começou a sua produção literária, um género já reconhecido enquanto tal (675).

Num texto de 1857, “Sobre a Balada Heróica e o seu Significado para a Literatura (“*Om Kjæmpevisen og dens Betydning for Kunstpoesien*”), Ibsen tece loas à balada heróica, a esse género genuinamente popular [*av folket*], que foi, durante séculos e séculos, um constructo colectivo, ao invés, por exemplo, da poesia trovadoresca, expressão da arte de um poeta e, portanto, um produto individual. Esta segregação entre o espaço cultural do Sul, mediterrânico para ser mais rigoroso, e o seu congénere germânico é resultado do ímpeto romântico de auto-determinação do Norte da Europa como território cultural:

It was different with the Greeks and Romans, and it is still different with the Latin races, the Italians, the Spanish, and the French. None of these nations possesses a folk poetry corresponding to our heroic ballad. These Southern

peoples did not make poetry themselves; they had their poets and minstrels.
(Ibsen 1970, 673)

A escolha da balada em detrimento da saga permitiu a Ibsen, numa primeira fase da sua produção de dramas históricos, dar voz à alma do povo (Ibsen 1970, 673) e, ao mesmo tempo, conceber, a partir desse material intocado, uma teoria dramática romântica e autóctone, porque o fez a contrapelo de Oehlenschläger, sem, no entanto, se subtrair ao espaço cultural escandinavo e, por extensão, germânico, até porque a qualidade poética da balada só ganhou possibilidade de reconhecimento literário num período posterior ao desenvolvimento do romantismo alemão (675) e da sua influência no espaço cultural dinamarquês, o que aconteceu depois de Oehlenschläger ter começado a sua produção teatral. Sendo que o drama é uma ‘liga mais alta’ (*højere Forbindelse*¹²), uma síntese dos elementos lírico e épico, o recurso à balada ficou a dever-se à necessidade de impregnar a feição granítica, monolítica, das sagas de um elemento lírico: “[t]he saga is a great, cold epic, closed and complete within itself, essentially objective, and remote from all lyricism” (675).

Em a “Especificidade do texto dramático”, Osório Mateus relembra que à “tripartição aristotélica [os modos épico, lírico e dramático] far-se-ão corresponder categorias universais trinárias da linguagem que congelarão e solidificarão o modelo” (Mateus 2002, 109). Para Goethe, cada um dos géneros corresponde a uma das três pessoas gramaticais: eu – lírico, tu – dramático, ele – épico; Jean Paul faz coincidir as categorias literárias com categorias temporais: passado – épico, presente – lírico, futuro – dramático; e, por fim, Emil Staiger propõe a correspondência mais ousada: arrebatamento – lírico, visão de conjunto – épico, e tensão – dramático (109).

À visão de conjunto, aos protagonistas das sagas de antanho, Ibsen quis acrescentar tensão dramática, através do arrebatamento lírico da balada norueguesa,

¹² http://www.ibsen.uio.no/SAK_P18570510Kjaempe.xhtml (17/08/17)

que, ao invés das suas congéneres germânicas, nunca se tornou propriedade de uma classe privilegiada, uma vez que o isolamento e a situação política colonial impediram o seu desenvolvimento pleno (Ibsen 1970, 678). Assim, para o autor de *Hedda Gabler*, a balada norueguesa possuía uma feição ancestral e, como um portal poético, tornou-se uma via privilegiada para ressuscitar um tempo e, com ele, uma gente e o seu carácter heróico, afinal, como explica James McFarlane: “people craved reassurance that despite the political youthfulness of the nation they nevertheless belonged to an ancient kingdom; they wanted to be reminded of their long history and their great traditions” (1989, 143).

No prefácio à segunda edição de *A Festa em Solhaug* (1883), Ibsen relata o seu encontro com o universo das sagas islandesas: “[t]hese Old Norse literary contributions to the history of our saga time I had not know previously; I had hardly even heard them mentioned. Then N. M. Petersen splendid translation [...] came by chance to my hands” (Ibsen 1970, 372). Michael Meyer estranha a descoberta tardia, uma vez que Petersen tinha publicado quatro volumes, entre 1839 e 1844, de traduções destes clássicos da literatura escandinava para vernáculo. No entanto, ao contrário do que tinha acontecido no Verão de 1855, quando, em 1857, escreveu a história de Dagny e Hjørdis no período de transição entre Bergen e Cristiânia, onde assumiu, a 18 de Setembro, o cargo de director artístico (*artistiske direktør*) no *Kristiania norske Theater*, um projecto de feição romântica, à semelhança do *Det norske Theater*, Ibsen consegue transpor o universo das sagas para um drama histórico: *Os Víquingues em Helgeland* (*Hærmændene på Helgeland*, 1858). A suposta incompatibilidade do género épico com o género dramático, razão pela qual Ibsen tinha abandonado o projecto numa primeira fase, é surpreendente, ou não fosse a tragédia grega do século V a.C. uma reescrita prodigiosa de um património, em boa parte, épico. Michael Meyer sublinha (1985, 163),

porém, que Ibsen não só desconhecia as línguas clássicas, como é possível que não tenha lido qualquer tradução das obras dos tragediógrafos atenienses, ignorando, desta forma, as estratégias e as soluções desenvolvidas para conciliar o género épico com o drama.

Em *Ibsen and the Greeks* (1995), Norman Rhodes recorda uma das perguntas que nortearam o livro seminal sobre a relação de Ibsen com os clássicos greco-latinos: terá Ibsen lido as tragédias gregas? Nele, e refiro-me a *Henrik Ibsen e os Antigos* (*Henrik Ibsen og antikken*, 1943), Josef Faaland (1891-1965) não tem dúvidas: Ibsen não só leu – primeiro em Oslo, enquanto se preparava para os exames de acesso à Universidade, depois, em Roma, Munique e Dresden, onde viveu – como também importou temas e imagens de Ésquilo, Sófocles, Eurípides, já para não falar de Platão, cuja influência em textos como *Um Inimigo do Povo* é notória (Rhodes 1995, 17). O discurso de Rhodes é menos peremptório do que o de Faaland e aquele, depois de passar em revista a bibliografia sobre este tema, de acrescentar informação relevante sobre a relação de Ibsen com os gregos, nomeadamente durante os períodos em Skien, Grimstad (1843-1850) e Oslo (1850-1851), assume uma posição intermédia:

German culture was a major ingredient in Ibsen's intellectual development, and in turn German models and strategies were encoded with their own sense of the ideological superiority and aesthetic efficacy of the Greeks. Ibsen considered himself to be a member of the community of Germanic peoples; his knowledge of German culture was quite extensive. (28)

A modalização discursiva de Rhodes permite ultrapassar a dicotomia imposta pelas posições de Meyer e Faaland e, por conseguinte, subtrair à pergunta – terá Ibsen lido as tragédias gregas? – relevância, até porque grande parte das fontes relativas às leituras que Ibsen terá ou não feito são indirectas e carecem, amiúde, de provas ancilares que atestem a sua veracidade.

A defesa da cultura alemã do século XIX como estrutura de mediação através da qual Ibsen terá apreendido a cultura greco-latina é legítima e convincente, porque, por um lado, a Escandinávia era, do ponto de vista cultural, um território-satélite da Alemanha, tendo Ibsen e outros autores românticos defendido uma afinidade étnica entre estes povos; por outro lado, o ideário romântico teutónico, na esteira de autores como Lessing, Schlegel e Goethe, entre outros, promovia uma (re)descoberta das raízes culturais europeias, nomeadamente da literatura e filosofia gregas. Ibsen terá, assim, assimilado temas e motivos clássicos que a sua obra reverbera, não possuindo, no entanto, um conhecimento directo das fontes e das soluções que estas ofereciam – e que a tradição romântica alemã considerava exemplares – para alguns problemas de oficina, nomeadamente a conciliação do género épico com o drama, que o impediu de utilizar o material das sagas assim que entrou em contacto com este património. Segundo James McFarlane, a solução para este nó górdio obrigou o dramaturgo a repensar os termos do problema:

[W]hereas earlier he had supposed the problem to be that of how to adapt and trim the saga material to fit the nature of drama as he then believed it to be, he finished by having to modify and enlarge his conception of the nature of drama to allow it to meet the challenge of this intractable material [as sagas]. (1989, 146)

Os Víquingues em Helgeland é o resultado de uma concepção mais ‘alargada’ não só da natureza do drama, mas também, porque dele depende, do elemento lírico. Nesta peça, Ibsen percebe, pela primeira vez, que a prosa pode ter uma qualidade poética (McFarlane 1989, 146), sem que para isso precise de recorrer ao verso e à métrica, podendo, deste modo, afirmar-se que *Os Víquingues em Helgeland* constitui o momento seminal desse modo de representação que viria a tornar-se emblemático nas peças posteriores a *Os Pilares da Sociedade*.

A relação entre prosa e realismo é aqui, assim como depois de 1877, uma tensão fundamental para o desenvolvimento de uma técnica que será construída, paulatinamente, contra o que virá a epitomar: o realismo fotográfico das doze peças finais, até porque, na altura em que redigiu *Os Víquingues em Helgeland*, Ibsen, na esteira da sua experiência com os dramas contemporâneos de Scribe e respectivos epígonos, desprezava, em absoluto, a fidelidade mimética da realidade que estes autores promoviam, a ponto de James McFarlane defender que este texto é, de forma militante, anti-realista (1989, 147), ainda que a prosa pareça aproximá-lo desse registo. Este conflito revela-se, acima de tudo, no uso das fontes: “he [Ibsen] adopted a markedly eclectic and abstractive approach, amalgamating features selected from a number of different sagas” (McFarlane 1989, 149). Sendo a realidade representada um pastiche literário (Meyer 1985, 163), Ibsen enfraquece o realismo que a prosa, ainda que rígida e formal, parece sugerir, criando uma distância, irónica poderia dizer-se, entre a estratégia de representação e o que é representado; com isto, o dramaturgo afasta-se de um dos princípios estéticos preconizados por Hettner em relação aos dramas de inspiração histórica: a fidelidade aos factos. Embora estivesse, conscientemente, a escrever contra o realismo da *pièce bien faite*, com *Os Víquingues em Helgeland* Ibsen coloca-se numa posição equidistante relativamente à tradição francesa e ao ideário romântico alemão.

Numa introdução a *The Crucible*, de Arthur Miller (1915-2005), Christopher Bigsby afirma: “*The Crucible* is a play about the seductive nature of power and that seductiveness is perhaps not unconnected with a confused sexuality” (1995, xviii). Este comentário pode aplicar-se, sem necessidade de quaisquer ajustes, a *Os Víquingues em Helgeland*. É interessante notar a prevalência de comentários que sublinham a ‘confusão’ sexual – de forma mais contemporânea dir-se-ia de género – que esta peça institui. Tomem-se os seguintes exemplos, o primeiro, de Joan Templeton: “[t]he play is

Ibsen's second work, after *Lady Inger of Østråt*, to be based specifically and substantially on a contrast between 'feminine' and 'masculine' values; but [...] in *Vikings* Ibsen abolishes the opposition" (2001, 58); o segundo, de James McFarlane: "Sigurd, the manly man, set off against Gunnar, the womanly man; Dagny, the womanly woman, set off against Hjørdis, the manly woman" (1989, 150). Esta dissolução dos arquétipos de género será fundamental para que personagens como Hedda Gabler, de que Hjørdis é o modelo primevo, surjam mais tarde. A modernidade destas mulheres depende, parcialmente, desta confusão e/ou dissolução dos papéis tradicionais de género.

Os pares discordantes que McFarlane apresenta resultam de um logro levado a cabo por Sigurd, num tempo anterior ao presente da acção. Sigurd e Gunnar, guerreiros víquingues, tinham anos antes aportado na Islândia, onde Hjørdis, filha adoptiva de Ørnulf, pai de Dagny, vivia protegida por um grande urso branco que tinha a força de 20 homens; quem o matasse, teria direito a tomá-la como esposa. Sigurd mata, em segredo, a besta e, apesar do seu amor por Hjørdis, permite que Gunnar assuma, publicamente, a autoria do feito e, assim, se case com Hjørdis, por quem estava enamorado. Sigurd abandonará a ilha com Dagny. O sacrifício de Sigurd, que terá como consequência a infelicidade de todos os envolvidos, depende de uma noção totalitária de lealdade e camaradagem: "Ibsen genders the conflict by making Sigurd and Gunnar connivers against the women in the name of their male bond" (Templeton 2001, 55). *Os Víquingues em Helgeland* foi a primeira peça de Ibsen a estrear em Cristiânia, depois de o dramaturgo ter assumido a direcção artística do *Kristiania norske Theater*, a 24 de Novembro de 1858, e o público da capital apreciou a produção, assim como o texto, que viria a tornar-se, até ao virar do século, uma das obras mais amadas de Ibsen na Noruega.

Apesar do começo auspicioso, a mudança para a capital veio a ter consequências funestas para Ibsen, que, entre 1857, data da composição de *Os Víquingues em Helgeland*, e 1862, ano em que redigiu *Comédia do Amor*, foi incapaz de escrever qualquer peça de teatro: “the longest period of inactivity as a dramatist that he was to know until the first of his strokes incapacitated him in 1900, six years before his death” (Meyer 1985, 178). Durante este período, Ibsen casou (1858), foi pai (1859) e tentou sobreviver aos falhanços de bilheteira, ao magro salário e à miséria artística que o gosto popular impunha e que se viu forçado a sancionar, pondo em cena os vaudevilles dinamarqueses e outras peças de géneros dramáticos de fraca qualidade, que, tendo em conta as especificidades culturais desenvolvidas anteriormente, tinham formado o gosto do público do teatro. A frustração artística e as dificuldades económicas foram agravadas pelas novas circunstâncias familiares e pelo desprezo das autoridades centrais, que recusaram, repetidamente, os muitos pedidos de Ibsen para receber uma subvenção estatal, sendo que as atribuíam a outros dramaturgos, nomeadamente ao seu amigo e rival artístico, Bjørnstjerne Bjørnson.

Para McFarlane, o período entre 1857, quando abandona Bergen, e 1864, quando parte para um “exílio voluntário” de vinte e sete anos, é definido pelo difícil convívio de três conceitos que viriam, à vez, a ganhar protagonismo nas peças destes anos, a saber: o nacionalismo (*Os Víquingues em Helgeland*), o esteticismo (*Comédia do Amor*)¹³ e, por fim, o realismo (*Os Pretendentes à Coroa*). Numa secção dedicada ao elo entre a arte norueguesa de oitocentos e o nacionalismo, Toril Moi destaca o papel fundacional de J. C. Dahl na construção e mimese de um ideário romântico e nacionalista. A propósito de

¹³ Por esteticismo, Ibsen entende, na esteira de Kierkegaard e de todo o conteúdo filosófico das ideias que informaram este movimento romântico, a defesa da autonomia da arte e do artista, um desapego pelo mundo material e mais: “art is an end in itself and need not to be (or should not be) didactic, politically committed, propagandist, moral – or anything else but itself” (Cuddon 1998, 11). Ibsen desprezará esta corrente estética e filosófica de *Comédia do Amor* em diante e a sua dramaturgia será lugar de reflexão sobre uma arte comprometida com a realidade política, social e espiritual que representa e interroga.

*Inverno no Fiorde de Sogne*¹⁴ (*Vinter ved Sognefjorden*, 1827), uma pintura central na tradição romântica norueguesa, Toril Moi estabelece uma relação muito pertinente:

The landscape, which Dahl saw in the summer of 1826, is covered by snow, and the painting is dominated by a ‘bauta’, a Viking memorial stone, in the foreground. Permeated by a melancholic sense of past greatness and contemporary desolation, the painting also conveys present natural grandeur. It is as if Dahl urges Norwegians to go on to produce new heroic deeds in remembrance of their past greatness. Ibsen’s *The Vikings at Helgeland* (1857¹⁵) certainly follows in Dahl’s footsteps. (2006, 47)

Segue, mas por pouco tempo, porque, como bem relembra Einar Haugen, em *Brand* (1866), o protagonista homónimo ironiza e defende que os seus conterrâneos têm tanto em comum com os víquingues como os piratas gregos contemporâneos com Homero e Eurípides (1979, 42). A peça de 1858 é, retrospectivamente, um marco na relação de Ibsen com o nacionalismo romântico norueguês: “*The Vikings* was a kind of sublimated *Hurrapatriotismus*; and never again was Ibsen to exploit the appeal of nationalism as openly [...]. In the years that followed, he gradually discarded his more expansive notions of national pride, a growing sense of *le malheur d’être norvégien*” (McFarlane 1989, 153). Este desconforto viria a agudizar-se durante o exílio no estrangeiro e, em parte, a modernidade de Ibsen só pôde desenvolver-se depois e por causa do abandono do nacionalismo bacoco, provinciano e idealista que prosperava, com frenesim anacrónico, na Noruega nas décadas de 50, 60 e 70 do século XIX.

Comédia do Amor (*Kjærlighedens komedie*, 1862) foi motivo de escândalo aquando da sua publicação e a virulência dos ataques foi tal que o *Christiania Theater* não ousou levá-la à cena (Meyer 1985, 213), o que só aconteceu onze anos depois, em Novembro de 1873, tendo sido um sucesso, apesar das acusações de imoralidade. James McFarlane dedica alguns parágrafos do capítulo “Years of Crisis” à comparação entre *Os Víquingues em Helgeland* e *Comédia do Amor* e, em verdade, esta peça parece ter

¹⁴ <http://harriet.nasjonalmuseet.no/ukenskunstverk/index.php?showimage=74> (17/08/17)

¹⁵ A peça é de 1858; decidi, porém, manter a citação sem a alterar.

sido pensada como um negativo daquela: “[t]he shifts from tragedy to comedy, from prose to verse, from the historical to contemporary, from solemnity to levity, from the objectivity to the subjectivity, from nationalism to ‘aestheticism’, from characters as planned symbols to characters as caricatures” (1989, 156). McFarlane defende que todas estas transições, embora importantes, não devem distrair o leitor da mudança fundamental que aqui se opera: o modelo vertical que preside à concepção e desenvolvimento do enredo de *Os Viquingues em Helgeland* – uma peça histórica que tinha como fito a consolidação do orgulho nacional – é substituído por uma pulverização horizontal de personagens, histórias e situações em *Comédia do Amor*, que partilha com *A Noite de São João* o gênero (a comédia) e o cenário contemporâneo.

Toril Moi não vai tão longe a ponto de discordar de James McFarlane, mas, para a autora de *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, *Comédia do Amor* é um momento-charneira na obra do dramaturgo, uma vez que, pela primeira vez, o idealismo¹⁶ é intimado para um julgamento que decretará – paulatinamente até *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* (1899) – não só a sua obsolescência, mas também o seu perigo:

Love’s Comedy represents a real turning point in Ibsen’s career because it is the first time Ibsen makes idealism not just his subject matter but the object of critique. The result is a play that is at once an investigation of the conditions of love and marriage in the contemporary world and a profound meditation on the future of the idealist aesthetics. (2006, 178-179)

Do ponto de vista biográfico, é comum descrever estes anos como um período de criatividade vacante, no entanto, e apesar da ausência de obras dramáticas, Ibsen publicou, entre 1858 e 1862, duas séries de composições líricas, “Na Pinacoteca” e “No Planalto” (“*På vidderne*”, 1859), tendo, em 1862, no mesmo ano de *Comédia do Amor*,

¹⁶ Por ora, uma vez que este conceito será apresentado e discutido na segunda parte deste trabalho, faço minhas as palavras de Toril Moi: “ ‘idealism’ is used as a synonym for ‘idealist aesthetics’ or ‘aesthetic idealism’, understood as the belief that the task of art (poetry, writing, literature, music) is to uplift us, to point the way to the Ideal. Idealists thought that beauty, truth, and goodness were *one*” (2006, 4).

dado à estampa “*Terje Vigen*”, um poema épico. Estes dois textos podem e devem ser lidos como um díptico (Moi 2006, 175), no qual *Comédia do Amor* apresenta uma visão distópica do tema que *Terje Vigen* desenvolve de forma utópica: o idealismo, conceito-charneira, não só pela sua importância para o desenvolvimento da modernidade dramática de Ibsen, mas também e sobretudo pela posição medial e, por isso, mediadora que ocupa nestes textos: “[w]hile he is not yet ready to give up idealism, he is certainly not capable of espousing it uncritically, either” (186). Este juízo de Toril Moi sobre *Comédia do Amor* poderia aplicar-se a toda a obra de Ibsen, porque, como se verá adiante, embora o abandono e a condenação do idealismo se tornem condições *sine qua non* da modernidade radical de que *Os Pilares da Sociedade* (1877) é a extrema, em nenhum momento Ibsen apouca o legado idealista, muito pelo contrário; veja-se, por exemplo, a penúltima peça, *John Gabriel Borkman* (1896), uma elegia a uma tradição grandiosa que chegou ao fim. Ibsen foi, na literatura dramática, o primeiro a declarar o óbito, a reconhecer o cadáver, a enterrá-lo e a afirmar que o perfume das flores serôdias do idealismo romântico se tinha tornado um miasma.

Apresentar um resumo do enredo de *Comédia do Amor* não é tarefa de pouca monta, pois, como defende Joan Templeton: “[v]irtually plotless, *Love’s Comedy* consists of tirades and conversations whose subjects are a series of antitheses constructed on the central Romantic opposition of freedom versus constraint: love/marriage, vocation/security, the present/ the future, the self/the world” (Templeton 2001, 62). No entanto, segundo Toril Moi, *Comédia do Amor*, apesar das suas fraquezas, é a primeira peça do dramaturgo norueguês em que o leitor reconhece o Ibsen de *Casa de Bonecas*, *Rosmersholm* e *Hedda Gabler*, isto porque o autor faz do gênero (*gender*) um agente *desidealizante*, estratégia que virá a tornar-se recorrente nas últimas doze peças, as que permitem a George Steiner afirmar: “[w]ith Ibsen, the history of

drama begins anew” (1980, 290). Se é, porém, verdade que a história da literatura dramática e, por conseguinte, do teatro têm na obra de Ibsen um limiar, os textos que criaram uma mitologia (292) dramática moderna, um universo referencial inexausto, são resultado de um longo processo de desenvolvimento que tende a ser eclipsado pelo sucesso dos textos finais.

Na introdução de *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, Toril Moi enumera um conjunto de características que apresenta como condições de modernidade: “features that, when combined, produced the sequence of modernist masterpieces” (2006, 9), de *Casa de Bonecas* a *A Dama do Mar*¹⁷. Das onze que são explicitadas, importa agora destacar quatro: (i) “idealism is ironized or shown to be destructive”, (ii) “love is shown to be destroyed by theatricality and skepticism”, (iii) “the situation of women is seen as the key social question of modernity” e (iv) “marriage is a central theme, often used as a figure for the everyday” (2006, 9-10). No prefácio à segunda edição de *Comédia do Amor*, Ibsen reconhece a intenção fustigante que perpassa o seu texto: “[w]hen to the best of my ability I cracked the whip open over love and marriage, it was only to be expected that the majority would sound off on behalf of love and marriage” (Ibsen 1964, 30). A peça denuncia e institui, através da representação de vários casais em fases distintas de compromisso – namoro (Lind e Anna), noivado (Styver e Frøken Skjære), casamento (Stråmand e Fru Stråmand) e viuvez (Fru Halm) –, uma cesura entre o amor e os vários constrangimentos sociais que o aprisionam e desvirtuam, sendo o casamento, pelo seu peso histórico, social e religioso, assim como pela sua indissolubilidade, o principal alvo da crítica de Ibsen.

Num fragmento intitulado “*Ou – Ou. Uma prelecção extática*”, Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) apresenta um dilema: “[c]asa-te, e arrepende-te-ás; não te

¹⁷ Toril Moi defende que estas características estão já presentes em *Os Pilares da Sociedade* (2006, 9).

cases, e também te arrependerás; se te casares ou se não te casares, arrepender-te-ás de ambas as coisas; ou te casas, ou não te casas, e arrependes-te de ambas as coisas” (2013, 73). Sobre a influência do pensamento do filósofo dinamarquês na obra de Ibsen muito tem sido dito – é impossível compreender *Brand* (1866) sem reconhecer a presença obsidiante do sistema disjuntivo de Kierkegaard – e James McFarlane inscreve *Comédia do Amor* neste filão crítico: “[t]he defining influence in all this is of course Kierkegaard” (1989, 162). Ståle Dingstad, num artigo de 2012, reforça a inscrição da peça na filosofia do autor de *Ou – Ou. Um Fragmento de Vida* (*Enten – Eller. Et Livs Fragment*, 1843) e desenvolve uma relação – se de narrativa se tratasse dir-se-ia de natureza metaléptica – que McFarlane estalece entre Ibsen e Falk:

On the one hand there was the real-life Ibsen, attracted by the detachment and dedication of the Kierkegaardian ‘aesthetic’, by the possibility of liberation it seemed to offer from the claims of practical living; and on the other hand there was Ibsen’s created character, the dedicated aesthete, who emerges from *his* crisis by burning his manuscript, pleading to be given a ‘mission’, and determining to give up his art for life. Falk reverses the direction of the flow. Whereas Ibsen by his drama was turning his life into poetry, Falk decides that his poetry must be turned into life: ‘My poem shall be *lived!*’ he announces. (1989, 163)

Dingstad não se opõe à rotulagem do protagonista – “Falk is a sort of aesthete, in Kierkegaard’s sense of the term” (2012, 120) –, mas à identificação do mesmo com o autor e lembra – melhor dizendo, desenterra – uma recensão de Marcus Jacob Monrad (1816-1897), professor da Universidade de Cristiânia e contemporâneo de Ibsen, na qual o intelectual compara a comédia de Ibsen às congêneres de Holberg, que aquele não só conhecia como tinha encenado em Bergen, e estabelece como referente de Falk outro ser de papel, Erasmus Montanus, protagonista da peça homónima (1723). O que pode parecer um pormenor filológico contribui para uma verdadeira guinada hermenêutica, porque desvincula a leitura da peça e do seu protagonista – não são, de

todo, exercícios coincidentes – de uma deriva biografista, que inquinava todo o processo de interpretação:

[F]ar too many have virtually identified Falk with Ibsen, and Ibsen with himself; that is to say with the image one already has of Ibsen. In my opinion this presents a problem. [...] The reason for this identification is that Falk figures as a poet. Falk is not only a poet, but the only one among Ibsen's countless dramatic characters in the writings of over 50 years [...]. (Dingstad 2012, 110)

É esta ratoeira interpretativa que Dingstad tenta desarmadilhar, quando defende a necessidade de distinguir entre comédia e sátira, entre o exercício satírico que Falk leva a cabo e o sentido da comédia como um todo (2012, 104). Antes de qualquer outra informação, o título da peça, *Comédia do Amor*, dá uma informação genológica – o texto é uma comédia – que é reforçada pelo subtítulo, *Comédia em Três Actos (Komedie i tre Akter)*; porém, a história crítica do texto pode ser apresentada como um longo relato das dificuldades da maior parte dos críticos, mesmo os contemporâneos, em conciliarem a inscrição genológica de Ibsen – claríssima – com as respectivas leituras: para Bjørn Hemmer o texto é uma tragédia e para Brian Johnston um manifesto do verdadeiro idealismo.

A principal razão desta discrepância prende-se não só com a proposta que Falk faz a Svanhild, como também com a decisão final desta personagem que prefere Gulstad em detrimento ao poeta. Os problemas começam exactamente aqui: Falk apresenta-se como poeta e é reconhecido como tal pelas restantes personagens, mas, em abono da verdade, nunca publicou uma linha – isto deveria ter bastado para travar qualquer tentação biografista. Esta distância entre o que proclama ser e não é encontra-se, qual comentário *mise en abyme*, inscrita no nome, que significa falcão, que é desmentido por Svanhild que lhe chama papagaio de papel, travestindo, assim, o eco de referências nobiliárias com uma ganga semântica lúdica e diletante.

Em oposição, aparentemente frontal, a todos os modelos relacionais restritivos que o rodeiam – o casamento, o noivado, o namoro – e que desvirtuam o Amor, isso que é concebido de forma ideal, ou seja, desvinculado dos compromissos quotidianos, nomeadamente os financeiros ou parentais, Falk declara-se a Svanhild, que é como quem diz, oferece-lhe uma ocupação: a de musa, esse papel passivo, instrumental e redutor contra o qual Irene, em *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, se rebela. É um lugar-comum, na tradição exegetica de *Comédia do Amor*, parafrasear o longo discurso de Falk sobre o amor – não serei excepção. Tal como o chá, planta proveniente da China, que, ao chegar à Europa, depois de tantos meses de transporte, revela apenas uma sombra do seu potencial aromático, também o amor, depois de regulado, diferido e atravancado por tantos constrangimentos sociais e religiosos, se dissipa, se mundaniza e perde a sua essência. E, como defende Ståle Dingstad, o amor que Falk professa é outro:

The love Falk has in mind is ideal love, and ideal love is genuine and original love, the one without rules and regulations and ties, which is to say free love and that is love as sensual and aesthetic pleasure, reserved for the moment and entirely on the man's premises. (2012, 105)

Svanhild, que, num primeiro momento, aceita a proposta de Falk e com ele empreende uma demanda em contramão, quais apóstolos em missão prosélita, vê-se perante um dilema, quando Gulstad, um comerciante – a profissão inscreve-o no quotidiano burguês, nesse domínio em que os compromissos são portagem obrigatória e o amor uma realidade domesticada pela convenção social, religiosa e financeira – a pede em casamento. Compreender a resposta de Svanhild, que aceita o pedido de Gulstad, implica, em primeiro lugar, considerar um o percurso biográfico da protagonista:

[S]he has tried to realize herself as a woman, to find an occupation, to establish herself in society as a free and independent individual. She tried painting, she says, and then acting, but what becomes clear in the course of the play is that within the civil service culture of which she is a part, she can only realize herself or shape a career by making a good match, in other words by establishing herself as a wife. (Dingstad 2012, 120)

Depois é preciso lembrar outros textos de Ibsen, peças posteriores que iluminam, anacronicamente, a decisão de Svanhild, a saber: *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* (1899) e *A Dama do Mar* (1888). Toril Moi estabelece relações de sentido não só com estes textos, mas também com *Casa de Bonecas* (1879) e *O Pato Selvagem* (1884) (2006, 186), nexos que aqui não serão desenvolvidos. No que diz respeito à peça de 1899, Svanhild pode ser lida como uma prefiguração de Irene, todavia, ao contrário desta, aquela recusa a instrumentalização que Falk lhe oferece: “if Svanhild had said yes to Falk that would have been a tragedy, perhaps not for Falk, but for Svanhild. He would have used her as long as it suited him, and then left her” (Dingstad 2012, 119). Para Toril Moi, pode estabelecer-se um paralelo entre o par Falk/Svanhild e Lyngstrand/Bolette, de *A Dama do Mar* (2006, 186): “I am also reminded of Ibsen’s ironic handling, in *The Lady from the Sea*, of the sculptor Lyngstrand’s widely egoistic demand that Bolette should sacrifice herself to be his muse” (2006, 186). Embora seja demasiado longo para ser citado integralmente, o diálogo entre estas duas personagens, no Quarto Acto de *A Dama do Mar*, merece uma leitura atenta, mais não seja pela argumentação de Lyngstrand, que, despudorada e altaneiramente, propõe a Bolette a escravatura matrimonial como se da redenção celeste se tratasse:

Lyngstrand: Ela [a mulher que se casa e se dedica ao marido/ artista] também deve viver para a arte dele. Creio que uma mulher se deve sentir profundamente feliz com *isso*.

Bolette: Hum...não tenho a certeza...

Lyngstrand: Ah, sim, pode ter a certeza. Não só por causa da honra e da consideração de que ela beneficia graças a ele...porque isso, em meu entender, é o que menos conta. Mas o facto de ela o poder ajudar a criar... poder facilitar-lhe o trabalho estando ao lado dele, tratando de tudo, tornando-lhe a vida agradável. Isso, julgo eu, deve ser uma grande felicidade para qualquer mulher. (Ibsen 2008a., 183)

Svanhild, tal como Bolette, prefere um casamento convencional e ignora o apelo romântico e idealista de Falk, impedindo, assim, leitores como Marcus Jacob Monrad, Brian Johnston, entre outros, de aceitarem tranquilamente a inscrição genológica. Como

poderia uma comédia apresentar uma conclusão tão ansiogénica, incapaz de reconciliar a dimensão ideal com a real (Dingstad 2012, 112)? Ou, fraseando a interrogação de outra forma, por que é que Svanhild, a mulher, não se deixa seduzir pela proposta de Falk: ser instrumentalizada em prol da arte dele? Verdade seja dita que, num primeiro momento, Svanhild aceita o ideário do amor livre e compromete-se com Falk, mas, ao contrário de muitos leitores, a jovem compreende o valor dos argumentos apresentados por Guldstad e, já perto do fim da peça, reconsidera e aceita o pedido de casamento do comerciante. Ao invés do poeta que não escreve, que satiriza todas as formas de enquadramento relacional sem jamais se ter comprometido com nenhuma delas, que discorre sobre o amor sem nunca se ter apaixonado, Guldstad sabe que o amor não existe fora das baías social e historicamente construídas, que, em si, não passa de uma ideia sem corpo, de um castelo no ar.

A decisão de Svanhild, o seu casamento com Guldstad permite a Ståle Dingstad afirmar a justeza genológica de *Comédia do Amor*: a peça, tal como o género a que pertence, tem uma índole conservadora, cumpre uma função reprodutora e legitimante das estruturas e expectativas sociais (2012, 124). Para Dingstad, ao transformar o grande satirista, Falk, num objecto satírico, Ibsen preserva o valor e a intenção da comédia, isto é, divertir: “[t]he comedy’s concern is humour, smiles and laughter, and these are made generously available if one views Falk’s satire from the comedy’s perspective” (2012, 124). Em *A Theory of Parody* (1985), Linda Hutcheon define extensivamente o conceito de paródia e tenta distingui-lo de outras formas de imitação, entre as quais se destacam o pastiche, a alusão e a sátira. Esta diferencia-se da paródia pela sua qualidade ‘extramural’ (1985, 43): “[s]atire tends to defend norms; it ridicules in order to bring deviation into line” (79). Esta definição torna a leitura de *Comédia do Amor* – do seu final sobretudo – um exercício mais interessante e intrincado.

Ao satirizar os modelos relacionais aceites e promovidos pela sociedade a que pertence, Falk coloca-se de atalaia e defende, qual profeta impoluto, uma forma pura de amor. No entanto, o protagonista é, ele mesmo, uma figura de comédia e torna-se impossível, à medida que a acção se desenrola, não o ler como uma vítima da sátira que encabeçou: “[Falk is] a cross between a clown and a martyr. It is true: there is something hollow and exalted about his idealism; but it is not clearly manifested until the outcome” (Monrad *apud* Dingstad 2012, 111). Para o professor de filosofia, a sátira é demasiado corrosiva e impede a comédia: “Monrad goes a long way in arguing that whether one sees the play in one or the other light, it suffers from the absence of any reconciliation of the ideal with the real, and it all ends in despair” (Dingstad, 112). Esta nota existencialista *avant la lettre* mina, para Monrad, a inscrição genológica do texto de Ibsen e trunca a conciliação expectável da comédia: a conciliação entre o plano real e o plano ideal (118). O problema, para Dingstad, resulta de uma leitura equívoca que Monrad faz das comédias do autor de *Erasmus Montanus*:

[I]n Holberg there is no reconciliation between the ideal and the real, as Monrad so clearly expects and on which he bases his judgement. In Holberg there is a reconciliation with the state of things as they after all are, in which the satire admittedly is felt by those present, but above all by the misguided satirist who in his otherworldliness and idealism is seeking to change the state of affairs. (2012, 118)

Esta distinção claríssima entre a sátira, enquanto estratégia cômica e moralista, e a comédia, enquanto género conservador, funciona, para Ståle Dingstad, como a chave de leitura da peça, uma vez que este faz coalescer a decisão final de Svanhild com uma afirmação dos valores burgueses que Guldstad representa. Ao aceitar o pedido de casamento do comerciante, Svanhild, a guerreira do ideal, a musa do apóstolo do amor livre, torna-se uma mulher burguesa e entra pela porta da frente para a casa de onde Nora sairá anos mais tarde. Esta conformação com o universo burguês é, no caso particular de Ibsen, importantíssimo ou não fosse esta classe, os seus valores, os seus

agentes o universo referencial das últimas doze peças, esse ciclo dramático que Franco Moretti (1950-) apelidou de “a broad bourgeois fresco” (2013, 170). Uma mundividência que Moretti define a partir de palavras-chave (*keywords*) como útil (*useful*), eficiência (*efficiency*) e conforto (*comfort*) não encontra no seu seio um lugar para Falk, o poeta que defende um amor que mais do que ideal é, em si, uma ideia de amor (Dingstad 2012, 124), uma abstração estética sem quaisquer laços quotidianos e contingentes.

Uma palavra final sobre a decisão de Svanhild e o universo burguês que esta ratifica: tal como Bolette, em *A Dama do Mar*, a protagonista de *Comédia do Amor* sabe que o casamento é uma opção reprodutora do jugo imposto pela sociedade burguesa sobre o seu género, ainda assim, tal como Bolette, Svanhild prefere o matrimónio a uma existência celibatária; porém, ao contrário da filha mais velha do Dr. Wangel, que aceita o pedido de Arnholm por necessidade – sem marido, viveria confinada à pequena povoação e aos magros recursos da família –, a decisão de Svanhild baseia-se noutro critério. Falk é demasiado irresponsável e toda a sua ‘sabedoria’ é livresca, revelando-se incapaz de resistir à argumentação sólida e honesta de Guldstad, que oferece dinheiro a Falk não para o comprar, mas para permitir a Svanhild uma escolha livre: “[s]he is not to choose between money and happiness” (Dingstad 2012, 121). Os termos desta decisão aproximam Svanhild não de Bolette, mas de Ellida, a protagonista de *A Dama do Mar*, forçada a escolher entre o marido e o Estranho, preferindo, no final, aquele em detrimento deste: “Ellida’s ‘responsible choice’ is posited precisely as the only alternative to the demand for the absolute, which may drive us mad” (Moi 2006, 314).

Em *Comédia do Amor*, Falk e Guldstad são apresentados como figuras diametralmente opostas, cidadãos-símbolo de repúblicas inimigas. O poeta idealista e o burguês materialista representam como que duas esferas irreconciliáveis; a verdade,

porém, é outra e Falk e Guldstad são apenas faces opostas da mesma moeda. Mais tarde, Ibsen revelar-se-á exímio em expor o que Franco Moretti definiu como área cinzenta (*grey area*), expressão que tem como fito capturar a contradição ontológica que no burguês se torna identidade: o problemático convívio entre idealismo e materialismo, entre um universo religioso e mundano. John Gabriel Borkman, o burguês por excelência, exibe um nome-performance desta antinomia identitária: John, grafado à inglesa, inscreve a personagem num universo industrial e financeiro; por sua vez, Gabriel é o nome do Arcanjo e acarreta um conjunto de conotações religiosas e espirituais (Soonthorndhai 1985, 189). Por outras palavras, Guldstad transforma-se em John, Falk em Gabriel e Svanhild, cuja decisão final se erguia como charneira não só entre os dois homens, mas também e sobretudo entre os mundos de que eram símbolos e agentes, é geminada em Gunhild e Ella, as irmãs que serão destruídas por esta área cinzenta a que outrora chamaram coração.

Em Outubro de 1863¹⁸, dez meses depois da publicação de *Comédia do Amor*, chega às livrarias de Oslo uma nova peça de Ibsen: *Os Pretendentes à Coroa* (*Kongs-emnerne*). Numa carta datada de 18 de Junho de 1889, Ibsen conta a Jens Braage Halvorsen (1845-1900) que já em 1860 estava a preparar *Comédia do Amor* e *Os Pretendentes à Coroa* (Ibsen 1964, 14), razão pela qual se sentiu compelido a abandonar a pintura, mester que considerou muito seriamente não só durante a sua juventude, mas também na década de 50: “[i]n the late 1850s, when Ibsen’s career was going particularly badly, he fantasized about giving up the theater in order to become a professional painter” (Moi 2006, 48). O lugar de *Os Pretendentes à Coroa* na economia da obra dramática de Ibsen é exemplarmente sumariado por Bjørn Hemmer: “[w]ith *The Pretenders* Ibsen’s dramatic apprenticeship reached its definitive close” (1994, 21). Este

¹⁸ De acordo com Michael Meyer, por causa de um erro de impressão, a data que figura na capa da primeira edição é 1864 (1985, 220).

remate – a primeira obra-prima do dramaturgo (McFarlane 1989, 166), a mais perfeita das peças nacionalistas norueguesas (Hemmer 1994, 17) – constitui também a primeira parte de uma tetralogia épica (Meyer 1985, 221) que ficará completa com *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867) e *Imperador e Galileu* (1873).

Como já foi referido atrás, Ibsen, no prefácio à segunda edição de *A Festa em Solhaug*, texto de 1883, reconhece que o primeiro contacto com o material literário presente nas sagas medievais foi infrutífero e que só com *Os Víquingues em Helgeland* conseguiu dar forma dramática a esse acervo histórico e literário. Em *Os Pretendentes à Coroa*, o dramaturgo utiliza duas fontes histórico-literárias, ambas evocativas deste universo referencial: a *Saga de Haakon Haakonarson* (*Hákonar saga Hákonarsonar*, 1265), e, de Peter Andreas Munch, *A História do Povo Norueguês* (*Det norske Folks Historie*), um longo trabalho histórico, publicado em oito volumes, deixado incompleto pelo seu autor, que morre em 1863. Embora seja considerada a primeira investigação histórica de natureza científica sobre a temática, a índole romântica e nacionalista é pervagante, chegando Munch a defender que os noruegueses foram os fundadores da Escandinávia e que os finlandeses jamais poderiam ter um país independente, dado o seu estado de subdesenvolvimento civilizacional.

No que concerne ao uso que Ibsen faz destas fontes, as palavras de Bjørn Hemmer merecem atenção: “[h]e treats the historical facts with a fair degree of liberty, concentrating the time scale, re-casting the sequence of events, adding and omitting detail. But on important points he totally respects the facts of history; indeed, he frequently quotes directly and in detail from his sources” (1994, 18). Esta irreverência, a contrapelo dos preceitos prescritos por Hettner e outros teorizadores românticos, permitiu a Ibsen desenvolver uma dimensão psicológica (Hemmer 1994, 19), a par de uma vertente histórico-nacionalista. Para o efeito, o dramaturgo deixou de lado o verso

– ainda não definitivamente, uma vez que em *Brand* e *Peer Gynt* Ibsen voltará a esta forma de expressão – e escolheu a prosa, o que, até *Pretendentes à Coroa*, tinha feito apenas em *A Noite de São João*, *Senhora Inger de Østråt* e *Os Víquingues em Helgeland*; porém, ao invés de uma linguagem *à la manière de*, adequada aos códigos linguísticos da época em que a acção decorre e que as fontes históricas e literárias ilustram e representam, Ibsen tenta, com sucesso – “[t]he victory for prose on this occasion was a splendid one” (McFarlane 1989, 168) – um tom realista, mais contemporâneo: “the artistic success of the play proved to its author that he need not forever feel compelled to adopt either metre or conspicuous manneirism to find a medium commensurate with the dignity of his art” (168).

Tal como nas tragédias gregas, em *Os Pretendentes à Coroa* os protagonistas pertencem à classe reinante e o destino individual de cada uma das personagens funciona como uma metáfora da fortuna colectiva. A acção decorre no século XIII, na véspera dos conflitos que resultaram na perda da soberania nacional. Pode dizer-se que o espectador testemunha a hora crepuscular da longa noite de quatrocentos anos que viria a abater-se sobre a nação norueguesa. Os acontecimentos e os seus agentes funcionam como uma alegoria que dá conta das angústias que assolavam o leitor/espectador coevo de Ibsen. Seria impossível, poucos anos depois da secessão com a coroa dinamarquesa, da Constituição de 1814 e da perda de independência, ignorar o eco nacionalista e o tom inflamatório das palavras de Skule: “Norway as a *kingdom*, it shall be a *nation*” (*Norge var et rike, det skal bli et folk*) (Ibsen 1962, 283).

Do ponto de vista da totalidade da dramaturgia ibseniana, *Os Pretendentes à Coroa* é a primeira das peças com personagens que não empalidecem, quando cotejadas com os seus congéneres posteriores. Ao contrário do que viria a ser apanágio de muitos textos realistas de Ibsen, os protagonistas desta peça são do sexo masculino: Håkon

Håkonssøn, Skule Jarl e Nikolas Arnessøn. Para Bjørn Hemmer, estas personagens representam três vértices da organização social que, na peça, estão em conflito: a monarquia, a aristocracia e a igreja, respectivamente (Hemmer 1994, 19). James McFarlane inscreve Håkon e Skule numa continuidade de pares dicotômicos de natureza arquetípica: o *naiv* e *sentimentalisch* de Schiller, o extrovertido e introvertido de Jung. O professor inglês recupera ainda uma outra associação, esta de Georg Brandes (1842-1927), o mais influente dos críticos escandinavos coevos de Ibsen. Segundo ele, Håkon e Skule tinham sido talhados à imagem e semelhança de um outro par dramático: Aladdin e Nureddin, protagonistas de *Aladdin* (1805), de Adam Oehlenschläger (McFarlane 1989, 168-169).

Håkon é uma personagem solar, é o pretendente à coroa que vê repetidamente confirmada a legitimidade da sua reivindicação, não só através de sinais exteriores como, por exemplo, o ordálio da mãe, mas também e sobretudo por uma fé inabalável em si, que difere, em absoluto, como se de um negativo se tratasse, da dúvida assoberbante, avassaladora que fere de morte Skule e a sua pretensão. Esta figura lunar, introvertida, incapaz de granjear apoios para a sua causa – a exceção será a do filho, que se revelará um sanguinário –, é o caso a partir do qual Ibsen declinará personagens tão paradigmáticas como Helene Alving, Gregers Werle, Johannes Rosmer e, em certa medida, Halvard Solness e Arnold Rubek, seres fracturados e tolhidos pela consciência.

Entre Håkon e Skule está uma das mais fascinantes criações de Ibsen: o bispo Nikolas Arnessøn, a quem Joan Templeton chama *eminence grise* (2001, 78): “[Nikolas] has spent his life hatching plots to perpetuate war among the superior men he hates” (78). O ódio decorre da sua impotência sexual e dos limites políticos que a sua posição encerra. A perfídia com que age e influencia Skule resulta de uma castração que recusa aceitar, chegando a afirmar, já moribundo: “I am a corpse in bud, good Duke.

Tonight I blossom; and tomorrow you will know my perfume. (1962, 270). Este devir em miasma, absolutamente diabólico, viria a ter, como assinala James McFarlane, um eco histórico muito importante:

[T]he Bishop had threatened to spread cowardice, evasiveness, mediocrity, and pettiness of mind throughout Norway all down the long years; and the (to Ibsen's mind) shameful policies on the part of Norway that left the Danes to fight their hopeless war alone seemed to him to epitomize just such a spirit as he had ascribed to the Bishop. (1989, 171)

Ao contrário da esperança épica que a vitória final de Håkon sobre Skule representa – uma Noruega unida sob o mesmo rei, um reino a caminho de se tornar uma nação –, a chama nacionalista de Ibsen é extinta pelo sopro frio da indiferença das nações escandinavas, Noruega inclusive, aquando da Segunda Guerra Dano-Prussiana, também conhecida como a Guerra dos Ducados do Elba. No prefácio à segunda edição de *Catilina* (1875), Ibsen reflecte sobre as condições históricas que enformaram a sua mundividência e as suas primeiras criações dramáticas:

Those were exciting and stormy times. The February Revolution of 1848, the revolutions in Hungary and elsewhere, the Prussian-Danish war over Schleswig and Holstein – all this had a powerful and formative effect on my development, however incomplete it remained for a long time thereafter. (1964, 8-9)

Na Segunda Guerra Dano-Prussiana, a Dinamarca foi abandonada pelos seus aliados e, para grande consternação de Ibsen e outros conterrâneos, que defendiam um nacionalismo alicerçado numa ideia supra-nacional de identidade e solidariedade escandinavas, capitulou perante o poderio militar da Liga Alemã e a 30 de Outubro de 1864, com a assinatura do Tratado de Viena, a Dinamarca assume a derrota e cede à Prússia e à Áustria os Ducados de Eslésvico e Lauenburgo, assim como a região da Holsácia. Este beijo de Judas, como Ibsen lhe chamou (*apud* Meyer 1985, 225) num poema publicado em Dezembro de 1863, remata a produção nacionalista do dramaturgo, que, a partir de 1864, demonstra uma profunda desconfiança em relação ao nacionalismo romântico, ideário bacoco e politicamente rasteiro que enfatizava uma

moralidade de pacotilha, cuja sanha reaccionária Ibsen já tinha sentido, depois de publicar *Comédia do Amor*. Desiludido com o país, Ibsen abandona a Noruega a 5 de Abril de 1864, uma terça-feira, primeiro dia de um exílio de 27 anos que contará apenas com duas interrupções muito breves em 1874 e 1885: “[h]e left Norway – financed partly by an official travelling scholarship but mostly by the proceeds of a whip-round among his friends which the big-hearted Bjørnson had organized” (McFarlane 1989, 171).

Na nota à nova tradução de *The Master Builder and Other Plays* (2014), da colecção *The New Penguin Ibsen*, Barbara J. Haveland e Anne Marie Stanton-Ife discorrem sobre os desafios linguísticos que estas peças apresentam aos tradutores: dos neologismos criados por Ibsen ao registo coloquial, passando pela qualidade poética e simbólica da sua prosa realista, os barrancos são muitos e os tropeções inevitáveis. A precisão económica do discurso tem uma qualidade poética e musical, pois Ibsen usa um vocabulário limitado, uma escala de alguns termos-chave (keywords /notas) que transitam entre peças e permitem uma construção polifónica de grande riqueza: “[c]oncepts such as *glæde* (joy), *plikt* (duty), *skyld* (guilt) and *gæld* (debt) run through the corpus and reveal Ibsen’s developing philosophy of the key coordinates of human life” (li). Como bem sublinham Haveland e Stanton-Ife, é a repetição destes termos por diferentes personagens em distintos contextos, nomeadamente nas peças de índole contemporânea, a condição de desenvolvimento de uma mitologia e filosofia ibsenianas, de um universo de referências conceptuais: a palavra torna-se conceito através de um processo aliterante e tautológico.

A dicotomia entre *livsglæde* (alegria de viver) e *plikt* (dever, obrigação), por exemplo, constitui a tensão estruturante entre Osvald e Helene em *Espectros*, Hilde e Aline em *O Construtor Solness* e Gunhild e Erhart em *John Gabriel Borkman*, mas

poderia ser tomada como chave de todas as peças posteriores a 1877, uma vez que a repetição dos termos os alarga semanticamente até se tornarem eixos de interpretação. Do lado da alegria de viver (*livsglæde*) estão os mais novos – Osvald, Erhart, Hilde, Maja –, amiúde associados ao Sul, à vitalidade anímica da luz, ao presente que se estende pelo futuro, à satisfação dos sentidos, à promessa de realização sexual; em oposição, as personagens associadas ao pólo do dever e da obrigação (*plikt*) são normalmente mais velhas – Helene Alving, Johannes Rosmer, Halvard Solness, John Gabriel Borkman e Arnold Rubek –, amarguradas e a frustração que nutrem resulta na tentativa perversa de instrumentalização dos demais. Compreender estes eixos, as associações imagéticas que convocam e materializam, implica um conhecimento mais profundo da dramaturgia ibseniana, nomeadamente de dois textos-charneira na carreira dramática de Ibsen: *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867), refluxo do romantismo nacionalista que Ibsen tinha professado.

Em *Ibsen. The Intellectual Background*, Brian W. Downs recorda a importância do escandinavismo como corrente hegemónica de pensamento junto dos intelectuais e académicos, galáxias a que Ibsen sempre pertenceu, não como planeta, uma vez que nunca conseguiu matricular-se na universidade, mas como satélite, através da pertença a grupos como O Holandês Culto (*Det lærde Holland*). Downs chega mesmo a defender que o escandinavismo, enquanto movimento intelectual e político, pode ser entendido como um resultado dos acontecimentos históricos de 1848, nomeadamente da Primeira Guerra Dano-Prussiana: “[t]he policy which envisaged common action on the part of the states of Denmark, Norway and Sweden and the creation of conditions both moral and material which would further such a policy went by the name of ‘Scandinavianism’ ” (1948, 95). Certo é que, para Ibsen, não só a Primeira Guerra Dano-Prussiana, mas também as restantes movimentações revolucionárias que assolaram a Europa em 1848

serviram de mote para os seus primeiros poemas e para o seu drama inaugural, *Catilina*. Tendo isto em conta, não é difícil corroborar a opinião de Downs, segundo a qual Ibsen estava predisposto para os ressurgimentos escandinavistas dos anos 60 do século XIX.

Downs sublinha que o apoio militar da Suécia-Noruega à Dinamarca, durante a Segunda Guerra Dano-Prussiana (1864), nunca foi declarado pelos agentes políticos e que esta intenção esteve sempre condicionada ao eventual apoio da França e da Grã-Bretanha, o que não aconteceu. Ibsen e os membros do círculo intelectual a que este pertencia repudiaram a inoperância do eixo Stortinget/Riksdagshuset (parlamentos norueguês e sueco respectivamente): “Ibsen believed that, in refusing to fly to the succour of their brothers [...], his fellow-countrymen had made themselves guilty, not merely of cowardice (an understandable notion), but also of disloyalty, of treachery” (Downs 1948, 100). A coincidência entre a falência política do projecto escandinavista e a viagem de Ibsen para Itália terá como consequência principal o díptico *Brand/Peer Gynt*, dois poemas dramáticos que encerram o ciclo romântico e abrem o solo para as peças realistas.

Michael Meyer chama à segunda parte da sua biografia de Ibsen, aquela que em relata o período de criação de *Brand*, “Italian Spring”, até porque, ao invés do que sucedera na Escandinávia, a retórica revolucionária tinha, efectivamente, germinado nos territórios transalpinos: “[t]he Italy which greeted Ibsen in the summer of 1864 was a country rejoicing in new-found unification and liberty. Here, if nowhere else in Europe, the hopes of 1848, that year of revolutions and disillusionments, had at least been fulfilled” (1985, 231). Aqui, a grande visão de Håkon, o pensamento real (*kongstanke*) – “a Noruega *foi* um reino: tornar-se-á uma Nação” –, que mais não era do que um epítome do ideário romântico e nacionalista norueguês, tornara-se realidade. A falência do escandinavismo não representou para Ibsen um mero esboroamento do seu edifício

político, “it dealt a fatal blow to his faith in the power of nationalism and thereby to everything that had served him as the basis for his own literary activity. History had served as guarantor for the high ideals [...]. Contemporary events were evidence that this was a delusion” (Hemmer 1994, 21-22).

A falsificação dos princípios políticos e ideológicos que serviam de pedra angular à produção artística de Ibsen foi um processo longo e, à cobardia política das restantes nações escandinavas perante o conflito entre a Dinamarca e a Prússia, seguiu-se a descoberta de Itália, do Mediterrâneo, da arte clássica e renascentista, em suma, do Sul. Este achamento foi um momento determinante, porque, como defende James McFarlane, descredibilizou o Mito Norueguês, ídolo de barro do qual Ibsen tinha sido sacerdote e bardo e que, na verdade, se revelou uma fraude de natureza xenófoba: “[n]ow he was in a position to measure the extent of that smug self-deception which sought to sustain local morale by a kind of xenophobic denigration of others” (1989, 176). McFarlane vai mais longe e utiliza, anacronicamente, um conceito introduzido por Relling, em *O Pato Selvagem* (1884): a mentira-vital, isto é, uma ilusão que “anima a vida” (Ibsen 2008a., 428). Entre as mentiras-vitais, McFarlane destaca as que se relacionavam com a pretensa distinção entre o carácter nobre, guerreiro e másculo do Norte e a debilidade decadente e efeminada do Sul. A legitimidade desta categorização cai por terra, claro está, quando Ibsen entra em contacto com a realidade e, a partir de *Brand*, o Sul passa a representar subversivamente (i) a saúde – Nora Helmer contrai uma dívida em segredo para financiar uma viagem ao Mediterrâneo que salva a vida ao seu marido; (ii) a vitalidade erótica – Erhart foge de casa para o Sul, acompanhado de duas mulheres: a sugestão de um *ménage à trois* é tudo menos subtil; (iii) a cultura – Osvald faz o seu tirocínio em Paris.

Segundo James McFarlane, Ibsen ter-se-á sentido manipulado pelas forças culturais e políticas do seu país (1989, 176) e, a partir de 1864, empreende uma nova missão: destruir os mitos nacionalistas, esses enredos espúrios. A este propósito, relembro que o romantismo norueguês investiu a paisagem e a orografia nacionais de um sentido edificante. Em “Sobre a Balada Heróica e o seu Significado para a Literatura”, texto sobre o qual se reflectiu atrás, Ibsen defendia que o isolamento das populações norueguesas, separadas entre si por montanhas escarpadas e fiordes, constituía a principal razão para a permanência da autenticidade da Balada Heróica, esse eco primordial e testemunho verdadeiramente popular (Ibsen 1970, 679). Mais, o Norte, ao contrário do Sul, era um território genuíno, imune à Civilização, esse produto artificial e apassivante. Antes, no Prólogo de 1851 (608), apresentado em Bergen, Ibsen dava conta do potencial latente dos seus conterrâneos, minério que o poeta, qual flautista de Hamelin, iria despertar. Também John Gabriel Borkman, mais de quatro décadas depois (1896), diria que tentou libertar os veios de metal que imploravam liberdade (Ibsen 2006a., 156). *Brand* e *Peer Gynt* são, por um lado, respostas intertextuais a esta fase de mundividência e, por outro, um acto de contrição:

He squirmed when he recalled the active part he had played as a writer in preserving these illusions, in promulgating these lies: notions of Nordic supremacy, of the staunch courage and clear-sighted virtue of this brave little race, of the latent poetic and artistic skills that were supposed to be slumbering in the people, waiting to be roused. (McFarlane 1989, 176)

Não é de estranhar, portanto, que a primeira versão de *Brand*, a que a crítica chama comumente *Brand Épico*, seja mais esquemática e binária:

The young Brand comes from the North; turns his back on the sun; is pale, intense, dark; unhappy in his family; a priest-to-be. Einar comes from the South; faces the Sun; is fair, robust, sparkling with joy; happy in his family; and artist-to-be. (Northam 1994, 30)

A transição do género épico para o dramático só é alcançada quando Ibsen consegue aplacar a fúria acintosa que a desilusão romântica e nacionalista lhe tinha

causado, de modo a produzir um drama que, do ponto de vista formal, demonstrava uma maturidade e destreza sem precedentes, não só na sua carreira poética e dramática, mas também e sobretudo na história da versificação norueguesa. John Northam faz depender a mudança genológica do desenvolvimento do processo criativo: “the Epic was abandoned for the dramatic poem because what he had to say had changed since he first embarked on it – from a negative and narrowly national satire to a more expansive and positive exploration of a universal dilemma” (Northam 1994, 30). Michael Meyer, ao relatar a experiência biográfica destes anos, faz coalescer o gosto artístico de Ibsen, em contramão com os ditames cultos da época – preferindo Miguel Ângelo a Rafael, estimando mais Bernini do que a escultura clássica, apreciando o Gótico e o Barroco em detrimento da arquitectura renascentista – com o seu percurso enquanto dramaturgo: “Ibsen’s first reaction to classical art closely reflects his feelings about drama – the need to get away from the generalized and the heroic towards the human and the individual” (1985, 243).

Brand e *Peer Gynt* distinguem-se da restante produção dramática ibseniana, porque, do ponto de vista genológico, são um produto híbrido, qualidade afirmada pelo subtítulo, deveras remático aliás, de ambos os textos: *Um Poema Dramático* (*Et dramatisk Dikt*). Esta idiossincrasia traduz uma insatisfação em relação ao género dramático e às suas potencialidades formais. John Northam defende mesmo que, por volta de 1860, a poesia de Ibsen tinha superado a obra dramática num aspecto fundamental: “the conventions of the drama had with one exception tied him, from considerations of grandeur, to the past, even where his preoccupations were with the present; in his poetry he had developed ways of confronting directly the age he lived in” (1994, 29). A excepção a que Northam se refere é *Comédia do Amor*, o próprio Ibsen dirá, mais tarde, que esta peça prepara *Brand*, que é o seu precursor dramático; no

entanto, ao contrário do texto de 1866, *Comédia do Amor* carece, opinião de Northam que secundo, de solidez formal (29). Ibsen está ainda longe da maturidade que lhe permitiu, depois de 1877, abandonar o verso sem comprometer a polifonia referencial, simbólica e metafórica. Segundo William Archer, primeiro tradutor de Ibsen para o inglês, o dramaturgo ter-lhe-á confidenciado que *John Gabriel Borkman* tinha sido mais difícil de escrever do que *Brand* e *Peer Gynt* (McFarlane 1989, 197).

O registo poético libertou o drama dos constrangimentos formais que o teatro, como meio, impunha, tanto é que o próprio Ibsen, numa carta datada de 12 de Setembro de 1865, endereçada a Bjørnstjerne Bjørnson, reconhece que *Brand*, embora fosse, indubitavelmente, um texto dramático, não era encenável (1964, 47). Gustavo Rubim, em “Ibsen e os regressos”, defende que, nas últimas quatro peças, se pode notar uma prefiguração do cinema (2006, 356). A saída do espaço doméstico para o ar livre e impoluto das montanhas, a subida e descida das mesmas, a queda de neve, já para não falar das avalanches são elementos a considerar neste processo de antecipação cinematográfica que Ibsen parece provocar, uma vez que exige ao teatro – ao *medium* – recursos e soluções que, à época, seriam dificilmente realizáveis. Em *John Gabriel Borkman*, por exemplo, a transição entre o terceiro e quarto actos é, do ponto de vista da operacionalidade cenográfica, exigentíssima: as personagens que até ao fim do terceiro acto tinham estado em casa, numa moradia de dois andares, saem para a rua e o espaço exterior está coberto de neve, ao longe vêem-se montanhas e há, ainda, um bosque de abetos onde o protagonista acabará por morrer. Na última peça, *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, a progressão vertical entre os actos – desde o sopé da montanha, no primeiro, até ao topo nevado, no terceiro – e a avalanche final são exigências dramáticas de difícil transposição teatral.

Em a “Especificidade do texto dramático”, Osório Mateus afirma que “[o] texto dramático *canónico* alterna pois entre dois pólos extremos: afixação insolente de uma propriedade que se não pode pôr em dúvida (réplicas) e terreno vago onde parece recusar-se toda a marca de propriedade (didascálias)” (2002, 113). Esta diglossia identitária é levada ao limite nas últimas peças de Ibsen, nomeadamente em *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, a ponto de a inteligibilidade entre os dois idiomas se tornar um paradoxo, porque a quarta parede (Rubim 2006, 355), símbolo máximo da convenção dramática e teatral realista, se torna quebradiça. Rubim inscreve e faz depender a conquista mais emblemática de Brecht – a demolição da quarta parede e, por conseguinte, a viabilidade do teatro burguês – da dramaturgia que o autor alemão elegeu como símbolo de tudo o que as suas práticas dramáticas e teatrais abominavam e repudiavam: “[i]n general, Brecht presented his ‘epic’ theater as the exact opposite of Ibsen’s bourgeois and ‘dramatic’ theater” (Moi 2006, 29).

O carácter não performativo de *Brand* e *Peer Gynt* está a montante desta distância seminal que Ibsen cria entre as réplicas e as didascálias nas suas derradeiras peças. A avalanche que ceifa a vida de Brand será citada, mais de 30 anos depois, em *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, quando um outro alude soterra Rubek e Irene. Até o latim, que se ouve, anonimamente, no fim do texto de 1866 – “Han er deus caritatis” (Ele é *deus caritatis*) (Ibsen 2006b., 263) –, regressa para rematar a produção dramática de Ibsen – “Pax vobiscum” (908) –, desta feita, pela voz da diaconisa, essa sombra de Irene – surge vestida de preto e Ulfheim chama-lhe abutre (Ibsen 2006a., 28). O que em 1899 constituía, ainda, um desafio para os operadores teatrais – “a manifesta preferência final de Ibsen por cenários que não estão feitos para facilitar a vida aos encenadores, porquanto dispensam o fechamento da representação no quadro das

paredes de uma casa” (Rubim 2006, 355) – era absolutamente impossível em 1866, quando Ibsen escreveu *Brand* e iniciou a representação do quotidiano.

Curiosa e paradoxalmente, uma vez que viria a ser sacrificado no altar do realismo, foi o verso, esse “idioma dos deuses” (Ibsen 1964, 145), que libertou as personagens e os enredos de *Brand e Peer Gynt* das limitações cénicas do teatro. Em síntese, a obsolescência do paradigma cultural que informava a dramaturgia ibseniana, assim como as limitações operacionais do teatro enquanto *medium* forçaram Ibsen, um apóstata em devir, a explorar os limites da literatura dramática através da hibridez genológica, escrevendo duas peças de teatro que definem o seu carácter dramático contra a possibilidade de uma qualquer operacionalização teatral, ou seja, da *performance*¹⁹.

O compromisso formal com o verso no díptico de 1866/67 revela um grau de idealização que serviu de contraponto a uma disrupção temática: *Brand e Peer Gynt* representam o presente escandinavo, porque o passado, ao contrário da ladainha propalada pelo dogma romântico, tinha perdido – o desaire político e militar assim o atestavam – a sua capacidade exemplar, ou seja, os atributos com que, em *The Past is a Foreign Country*, David Lowenthal dota as acções pretéritas – “antiquity, continuity, termination, and sequence” (2011, 52) – constituem, para Ibsen, cantos de sereias, virtudes hipertróficas (Nietzsche 2010, 8) que têm o poder de destruir os povos que as cultivam. A transição de uma perspectiva predominantemente diacrónica para um foco sincrónico é um dos motivos subjacentes a este reparo atento de John Northam: “*Brand* is a work that has invited terms of discontinuity” (Northam 1994, 28). Não seria desadequado, do ponto de vista crítico, dizer de *Peer Gynt* o mesmo que Northam disse acerca de *Brand*, até porque, como Ibsen observou, aquele é *modsatning* deste.

¹⁹ *Brand e Peer Gynt* estão hoje entre os dramas mais encenados de Ibsen.

Segundo James McFarlane, as trasladações possíveis – “ ‘opposite’, ‘counterpart’, ‘contrary’, ‘anthithesis’ ” (1989, 196) –, ainda que pertençam todas ao mesmo campo semântico, dão conta do cariz plurívoco, ambíguo mesmo, da relação de sentido entre estes dramas de câmara que se complementam e opõem simultaneamente, a ponto de a identidade exegética de um depender do nexos que estabelece com o outro.

Na esteira da afirmação de Ibsen citada no parágrafo anterior, a crítica tende a apresentar *Peer Gynt* como a antítese de *Brand*, mas, em verdade, a hipótese inversa, este como antítese daquele, tem igual validade. Ora, esta qualidade comutativa perturba ainda mais a exegese, porque qualquer dos textos e dos protagonistas homónimos pode ser tese e antítese do seu par, o que impede, em última análise, a síntese, fase hegeliana pela qual Ibsen não parece nutrir particular interesse. Mais, *Brand* e *Peer Gynt* são, em si, textos equívocos; tanto assim é que uma história da recepção crítica dos mesmos seria um relato de leituras variadas, contraditórias e, frequentemente, inconciliáveis. A este propósito, John Northam apresenta um resumo que merece leitura atenta:

Brand has been taken to be a Christian and an anti-Christian work; the enactment of a specifically theological debate between Old and New Testament concepts of divinity; the story of an individual fighting an existential battle to define his own religious identity; a celebration and an exposé of idealism, secular or religious. It has been derived, for approval or blame, from different philosophical systems – Kierkegaard, Hegel, Nietzsche – and related to mythic patterns of universal extent. [...] The ambivalence concentrates, finally, on the meaning of the last scene; does it imply Brand's acceptance or rejection, and in what terms? (1994, 28)

Não tenho dúvidas acerca da legitimidade e pertinência desta pergunta; no entanto, mais do que a resposta, a interpretação de *Brand* depende, de um certo ponto de vista, da permanência do modo interrogativo. William Empson, no agora clássico *Seven Types of Ambiguity*, começa por definir ambiguidade da seguinte forma: “any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language” (1949, 1). Em última análise, Empson parece estar a definir a qualidade

literária (a literalidade); a têmpera demasiado generalista desta afirmação não merece, porém, desprezo, até porque o adjetivo ‘alternative’ traduz uma estrutura disjuntiva que me parece fundamental para entender não só *Brand*, mas também e sobretudo os dramas realistas de Ibsen. O que está implícito na definição de ambiguidade de Empson, dito de forma simplista, assenta na conjunção disjuntiva *ou*: ou o enunciado quer dizer isto, ou quer dizer aquilo, ainda que a escolha de uma das opções não invalide o sentido preterido.

Empson identifica sete variantes de ambiguidade e a dada altura, parece-me, a complexidade do argumento roça a ininteligibilidade; ainda assim, ao definir o quarto tipo, o autor introduz uma nuance deveras interessante: “[a]n ambiguity of the fourth type occurs when two or more meanings of a statement do not agree among themselves, but combine to make clear a more complicated state of mind in the author” (1949, 133). O que parece ser, à primeira vista, uma modulação – a conjunção *ou* é substituída pela congénere *e* –, abre portas a uma revolução.

Como afirma Northan, *Brand* tem sido objecto de muitas leituras; porém, a afirmação de um sentido tem dependido, muito frequentemente, da negação do seu oposto. Toril Moi, em *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, relata a dificuldade de Georg Brandes: “*Brand* represents *revolution or reaction* [?]” (2006, 84). Esta interrogação consta de *Literatura Emigrante* (*Emigrantlitteraturen*, 1872), primeiro volume de *Principais Correntes da Literatura do Século XIX* (*Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur*, 1872-90), texto que Ibsen leu atenta e apaixonadamente (2006, 83) e que, do ponto de vista literário e cultural, inaugurou o movimento naturalista escandinavo *A Ruptura Moderna* (*Det Moderne Gennembrud*), que se opunha ao idealismo romântico serôdio e decadente de matriz germânica. A resposta de Moi permite compreender a raiz e a natureza do problema: “*Brand* is the play in which

Ibsen puts idealism on trail, exploring (but never affirming) the idea that idealism might be destructive or demoralizing, rather than uplifting and harmonizing” (85).

A cena final – a avalanche, a morte do protagonista e a voz que diz “Han er deus caritatis” (Ibsen 2006b., 263) – é uma sentença inútil, porque, embora encerre, formalmente, os trabalhos forenses, o seu conteúdo não acrescenta qualquer peso a nenhum dos pratos da balança, antes reforça o equilíbrio dos mesmos: “[t]he imagery of the event identifies the greatest of Brand’s failures, but the mingling of peace and love with the implied chastisement seems to suggest something other than simple condemnation” (Northam 1994, 36). Esta convivência de contrários, como bem notou Northam, não assenta numa estrutura ambígua, mas ambivalente (36). A ambivalência, ao invés da ambiguidade, não depende da obliteração, ainda que temporária, do sentido concorrente, muito pelo contrário, resulta da convivência, muitas vezes paradoxal, de sentidos rivais. A sua estrutura funcional é copulativa, mas, ao contrário do quarto tipo de ambiguidade de Empson, os dois ou mais sentidos de um enunciado não se combinam para esclarecer a ‘intenção’ autoral, longe disso, antes convivem entre si e adensam a complexidade do enunciado, ou seja, tornam o que era equívoco plurívoco. Ibsen manterá, até ao fim, uma posição criativa ambivalente, a ambivalência tornar-se-á mesmo o solo de toda a sua dramaturgia, principalmente aquela a que se convencionou chamar realista.

Explorando a imagem de Toril Moi, se o idealismo é o réu e *Brand* o julgamento, qual a sentença lavrada e, consequentemente, quais as implicações da mesma? Para a professora norueguesa, Ibsen só está interessado no processo forense, na apresentação e discussão dos argumentos. Tendo em conta as provas textuais apresentadas, será legítimo afirmar que *Brand*, publicado em 1866 – *Literatura Emigrante*, texto que não só teoriza, mas serve de clamor a uma literatura nova, de

índole naturalista e, como tal, anti-idealista, é de 1872 –, é uma obra proto-naturalista, uma expressão embrionária de um processo de desenvolvimento do qual *Espectros* (1881) emergirá como a obra-prima?

Se é verdade que *Brand* representa a primeira tentativa empreendida por Ibsen para romper com o paradigma romântico e idealista e, por conseguinte, textos como *Espectros* e *Um Inimigo do Povo* são devedores do poema dramático de 1866, ler a história da família Alving e a demanda de Tomas Stockmann como um paroxismo do mais poderoso drama de ideias da literatura escandinava (Northam 1994, 28) ou compreender estas figuras, entre outras personagens, como mera prole de Brand exige cautela: “[s]ome of his most complex and thoughtful plays (*Rosmersholm* immediately comes to mind), however, convey an *extremely nuanced* [itálico meu] and profound meditation on the legacy of idealism” (Moi 2006, 89). Depois de *Brand*, será este o eixo em torno do qual toda a dramaturgia de Ibsen se desenvolve: o que fazer com esta extraordinária herança – o idealismo ético e estético de matriz platônica – que, apesar do seu imenso valor cultural, literário e religioso, se tornara obsolescente e até perigosa? Tentarei responder a esta pergunta de uma forma fundamentada no segundo capítulo deste trabalho, posso, no entanto, dizer, por ora, que cada uma das peças de Ibsen, depois de *Os Pilares da Sociedade* (1877), pode ser lida como uma resposta dramática e dinâmica – o seu valor será sempre parcial e relacional – a esta interrogação poliédrica.

Brand e Peer são personagens especulares, reflectem-se; no entanto, um processo exegético que apresente Peer como um tratante (McFarlane 1989, 198) e Brand como um santo impoluto merece impugnação. Se, na realidade, o pastor é um exemplo de probidade e Peer Gynt o epítome da devassa, o desígnio de Ibsen, como bem notou James McFarlane, esquiva-se a qualquer simplificação: “for whilst Brand

was unlovable though admirable, Peer Gynt is much more the forgivable rogue than the despicable villain” (199).

Tal como Håkon, em *Os Víquingues em Helgeland*, Gergers Werle, em *O Pato Selvagem*, e John Gabriel Borkman, na peça homónima, Brand inscreve-se numa linhagem de heróis românticos e, à semelhança do que acontece com John Gabriel e Gergers, a missão de Brand revelar-se-á funesta, ainda que alicerçada numa dimensão ética indesmentível. Para o pastor, a filiação evangélica pressupõe uma escolha: ou tudo ou nada (“enten *intet* eller *alt*”) (Ibsen 2006b., 254). O eco que se faz ouvir é, claro, o de Kierkegaard e do seu *Ou – Ou* (*Enten – Eller*, 1843), rastilho da modernidade escandinava. Brian Westerdale Down não hesita em associar a personagem e o drama ao pensamento do filósofo dinamarquês: “Ibsen and Kierkegaard” é o título do capítulo dedicado ao drama poético de 1866, no livro *Ibsen. The Intellectual Background*. Nele, Down defende que a condição imposta por Brand aos seus paroquianos e familiares – ou tudo ou nada – é uma representação (1948, 84) do estádio ético²⁰, juízo que está, contudo, longe de ser consensual: “Brand’s clerical status and pastoral activities have led several to suppose that he should be regarded as a representative not of the ethical *stadium*, but rather of the religious” (84). O escandinavista inglês reconhece a legitimidade desta posição ou não fosse o paralelo entre a morte de Alf e o sacrifício de Isaac – “the supreme instance of religious behaviour which Kierkegaard adduced” (85) – manifesto; no entanto, ao contrário do que acontece com Abraão, a quem Deus ordena – com quem Deus fala – um acto bárbaro, transgressor dos limites éticos impostos pelo

²⁰ A teorização deste percurso encontra-se em *Ou – Ou, Temor e Tremor* (*Frygt og Bæven*, 1843) e *Estádios do Caminho da Vida* (*Stadier paa Livets Vei*, 1845). Kierkegaard entende a vida como uma progressão existencial de natureza dialéctica, nela existem três fases: a estética, a ética e, por fim, a religiosa. A primeira caracteriza-se pela valorização da experiência sensual, descrença religiosa e dispersão do sujeito. Na fase ética, o indivíduo compromete-se com as normas sociais existentes, torna-se um exemplo das mesmas e a sua acção é orientada por elas. Na terceira e última fase, a religiosa, a escolha da fé permite ao homem tornar-se verdadeiro e, deste modo, desempenhar a obra que Deus irá julgar. Sobre este assunto, aconselho a leitura da seguinte página, que oferece um resumo rigoroso e bem informado: <https://plato.stanford.edu/entries/kierkegaard/>.

Próprio, Brand sacrifica o seu filho, um bebé de colo, em nome de uma convicção impermeável ao mandamento novo: a *caritas*. Ao invés de Abraão, cujo homicídio Deus impede, Brand torna-se uma vítima do seu próprio evangelho, uma truncagem radical realizada por um zelota que fetichiza a sua fidelidade. A voz que se faz ouvir – Deus?; uma projecção da consciência de Brand? – expõe a excisão: “*Han er deus caritatis!*” (Ibsen 2006b., 263). A propósito da cena final e da simbologia que esta evoca, as palavras de John Northam merecem aturada reflexão:

The imagery of the ending makes Brand the focus of universal concern: his melting is a cataclysm in nature, his annihilation a catastrophe, and his destruction is attended by a more-than-human voice that evokes memory of another dove that descended on Jesus on the start, not the end, of his mission proclaiming, ‘This is my beloved son in whom I am well pleased.’ God’s love was not incompatible with Christ’s suffering. (1994, 36)

Ao que Northam chama memória – é-o sem dúvida – chamarei paródia, esse processo que Linda Hutcheon definiu da seguinte forma: “in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, [parody] is repetition with difference. A critical distance is implied between the background text being parodied and the new incorporating work, a distance signaled by irony” (1985, 32). A ironia ibseniana, essa distância que Hutcheon identifica como condição *sine qua non* da paródia, está patente na perversidade imagética que remata *Brand*. O Paracleto, que nos Evangelhos vem agradecer Jesus e confirmar a sua eleição sob a forma de um animal alado, torna-se, na peça de Ibsen, através de um processo não só de rarefacção, mas também de regressão simbólica, uma força mineral que sepulta o profeta e a sua mensagem. Do ponto de vista religioso, o que está a ser parodiado é toda uma tradição profética que depende de um eixo vertical e de uma progressão ascendente; Moisés, Elías e Jesus, para citar os nomes mais significativos desta linhagem, ascendem aos céus.

Ainda que reconheça a húbri do protagonista – “Brand, a mere human, is not privy to the will of God; hence the error of his life” (Northam 1994, 36) – e esta, em

consonância com a tradição bíblica²¹, seja castigada, John Northam assinala uma possibilidade hermenêutica que não deve ser descurada: “[p]erhaps Ibsen sees him [Brand], within that inevitable limitation, as another of the modern heroes that appear in his poems [...] necessarily flawed but worthy of the deepest respect for his battle against the littleness of the modern world” (36). Estou convencido da inutilidade do advérbio de dúvida, uma vez que os heróis realistas de Ibsen – Hedda Gabler, Halvard Solness, John Gabriel Borkman e Arnold Rubek –, os mais ‘modernos’ de toda a sua plêiade de grandes protagonistas, são espectros de Brand, arquétipo de uma luta (inglória) que todos estes gigantes dramáticos vão empreender contra um inimigo comum: o ‘ananismo moderno’ (Northam 1994, 36). O sentido que o vocábulo ‘espectros’ veicula na frase anterior vai ao encontro do significado literal da palavra dano-norueguesa *gengangere*, título da célebre e polémica peça de 1881: aqueles que andam de novo.

Em *The Western Canon*, Harold Bloom recupera a leitura que o poeta americano W. H. Auden faz de Brand, segundo a qual o pastor norueguês é um idólatra, alguém que reificou a *sua* imagem de Deus e a impôs, nefastamente, aos outros e, por isso, falha como representação de um apóstolo. Para o decano das letras norte-americanas, Brand, assim como Peer Gynt, ainda que por razões distintas, não é um apóstolo de nada nem de ninguém: “Brand [is] a very persuasive representation of that fearful phenomenon, a religious genius” (1994, 356). O eco kierkegaardiano desta expressão ouve-se em alto e bom som e Bloom não hesita em reconhecer a influência do pensamento do filósofo dinamarquês em Ibsen: “Kierkegaard, who had a strong if oblique effect on Ibsen” (352). Esta influência enviesada perpassa também o livro de Janko Lavrin, *Ibsen and his Creation*; porém, ao invés de Bloom, o autor deste estudo psíquico-crítico – subtítulo do

²¹ Moisés não entra em Canaã, depois de 40 anos a conduzir o povo de Deus, porque reclama para si um poder que não é seu.

volume – defende, mais na esteira de Nietzsche do que de Kierkegaard, que a leitura de Brand enquanto encarnação do génio religioso se deve a um equívoco que toma a consciência moral pela congénere religiosa, quando, na verdade, são esferas que se tornaram independentes, ainda que se mantenham relacionadas entre si: “[o]wing to various more or less complicated reasons, moral values have, so to speak, cut themselves off from religious values, aiming at an independent existence” (1921, 47).

Em “O anúncio da morte de Deus”, José Pedro Serra tenta apurar as consequências desta notícia, proclamada pelo insensato no fragmento 125 de *A Gaia Ciência* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882), de Friedrich Nietzsche. De acordo com Serra, “a afirmação de um valor implica sempre uma avaliação, um ponto de vista particular a partir do qual se avalia e se estabelece o *valor*” (1992, 69). Se Deus, esse ‘ponto de vista’, essa atalaia, está morto, se não passou de uma ilusão ou fantasia, tudo, valores incluídos, o que Nele encontrava razão de ser fenece ou, pior, sobrevive de uma forma perversa num limbo entre o que vive e está morto – são os espectros a que Helene Alving se refere: “eu quase acredito que nós *somos* todos espectros, Pastor Manders. Não é só o que herdamos de mãe e pai e que perdura em nós; é toda uma série de atitudes antiquadas e de crenças mortas, esse género de coisa” (Ibsen 2008b., 171). O deicídio tem consequências nefastas, quer para a religião, quer para a moral:

Robbed of the later [religion], our moral instinct naturally arrives either at a purely utilitarian justification which leads towards compulsory civic ‘virtues’ and mechanical moral drill, or at a moral self-will and anarchy. A third peril lies in narrow puritanism, which tends toward moral pride, with its self-complacent and very unethical consciousness of personal ethical perfection. (Lavrin 1921, 47/48)

Esta dissociação e consequente mecanização das esferas moral e religiosa tende, segundo Lavrin, a acontecer com mais frequência num contexto religioso protestante e muitas são as vozes que encontram em Gustav Adolph Lammers (1802-1878) a inspiração biográfica para Brand: “Ibsen was not short of models or material for his

intended Epic, the evangelical Pastor Lammers who came to Skien district in 1849 was one” (Northam 1994, 29). Meyer lembra, logo no princípio da sua biografia, que Lammers tornou-se pastor em Skien em 1849 (1985, 74), alguns anos depois de Ibsen ter partido para Grimstad como aprendiz de farmacêutico. À semelhança do que viria a acontecer em *Brand*, Lammers abandona a Igreja oficial e funda um grupo dissidente ao qual a mãe, irmã e um dos irmãos de Ibsen se juntam. A adesão dos seus familiares ao pietismo terá transtornado Ibsen profundamente, a ponto de a irmã, por quem nutria um afecto especial, reconhecer que a conversão da família terá sido um dos motivos pelos quais Ibsen não voltou à sua terra natal (74).

Max Weber inscreve o pietismo na tradição protestante e faz depender o seu nascimento da doutrina da predestinação calvinista (2003, 128). Entre os traços distintivos deste movimento, Weber identifica uma profunda desconfiança em relação à Igreja e aos teólogos (129) como um dos mais típicos; *Brand*, exemplo dramático desta tradição, tece duras críticas à Igreja de Estado. O sociólogo alemão chama a atenção para a extraordinária crueldade da doutrina da predestinação (104), uma vez que a salvação do fiel não depende da sua conduta ou fé, mas de uma eleição divina que o precede. Nos séculos XVI e XVII, o calvinismo esvazia a prática religiosa do sobrenatural (105) e abre caminho para uma moral mecânica e autónoma. À colação vem o argumento de Lavrin segundo o qual alguns indivíduos, no século XIX, sofrem de uma ansiedade religiosa que tentam aplacar empreendendo uma busca pelo ‘ponto de vista’ externo – “a higher impersonal justification” (1921, 48) – que reestabeleça o valor (o sentido) dos valores; no entanto, a atrofia religiosa (1921, 48) resulta, com muita frequência, num erro nefasto: “[i]nstead of going from religion to morals we move from ready-made morals to ready-made religion” (48).

Para Lavrin, Brand é um moralista que tomou um conjunto de preceitos anquilosados, transmitidos mecanicamente nos serviços eclesiásticos, por religião e quis conformar Deus com o seu entendimento equívoco. Em vez de Cristianismo, Brand é o apóstolo do Brandianismo, uma projecção distorcida de uma vontade individual que este impõe a todos os seus conterrâneos, a quem acusa de falta de fé e de disciplina. De acordo com Lavrin, é o carácter distorcido e funesto da vontade de Brand – “moral, but not religious” (59) – que a avalanche final e a voz que se ouve entre os trovões vêm travar. O eco do amor (*caritas*) reverbera pelo vale, sobre o cadáver de Brand, como uma lembrança espúria, imaterial dessa esfera religiosa que Brand tentou alcançar, mas não conseguiu, em parte, por ser, malograda e inconscientemente, um homem do seu tempo *post-mortem dei*. Em suma, para o autor de *Ibsen and his Creation*, Brand é o ‘drama do super-homem moral’, subtítulo do capítulo dedicado a esta peça, e o seu autor ocupa um lugar particular entre as mentes criativas do seu tempo: “[Ibsen] may be pointed out as a typical instance of the highly developed moral consciousness, allied to a feeble, almost non-existent religious consciousness” (1921, 50).

O primeiro verso de *Peer Gynt* funciona como chave, sentença, recriminação e retrato: “*Peer, du lyver*” (Peer, tu mentes) (Ibsen 2006b., 267). Esta falha de carácter, apontada pela mãe do protagonista, Åse, parece dar crédito a afirmações como: “[a]fter having launched the drama of the heroic moralist Brand, Ibsen examined – with equal artistic power – the reverse side of the same problem” (Lavrin 1921, 63). A esta, poderia justapor outras, semelhantes versões de uma afirmação ibseniana já apresentada: “*Peer Gynt* is the antithesis [*modsætning*] of *Brand*” (Ibsen 1964, 124). Absolutamente fiel aos apetites e prazeres, indulgente com todos os seus pecados, se é que chega a entender algum dos seus actos, mesmo os mais perversos e violentos, Peer, como tal, é um negativo de Brand.

No artigo “Source and Interpretation in *Peer Gynt* – A Problem of the Editor”, Asbjørn Aarseth (1935-2009) tenta inventariar as fontes que informaram a concepção da peça e das personagens que a povoam e, logo no parágrafo inicial, chama a atenção do leitor para as muitas dificuldades da tarefa: “[a]mong Ibsen’s dramatic works *Peer Gynt* may well be the one with the most complex source situation” (2007, 53). As fontes são muitas, de natureza distinta: da recolha de folclore norueguês de Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885) em *Canções Populares e Contos de Fadas Noruegueses* (*Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn*, 1845) à filosofia de Hegel em *Fenomenologia do Espírito* (*Die Phänomenologie des Geistes*, 1807) e *Estética* (*De Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835), passando por uma redacção de escola primária de Paul Botten Hansen (1824-1869), de quem Ibsen viria a ser amigo. Mais do que identificar exhaustivamente todas as fontes, o autor do artigo concentra os seus esforços em demonstrar que, frequentemente, Ibsen usa mais do que uma fonte para a mesma passagem/personagem e que, também por isto, o sentido, mesmo quando os referentes estão identificados, se instabiliza a ponto de Aarseth defender a necessidade de o leitor estar ciente de alguns dos textos e tradições que constituem o substrato de *Peer Gynt*, caso contrário, a leitura corre o risco de se tornar um exercício ingénuo e equívoco. A relação entre as fontes e o(s) sentido(s) deste texto ibseniano não se circunscreve à tarefa de identificação: “[t]he problem involved here is to see the dividing line between identifying a source and suggesting an interpretation” (2007, 53).

Harold Bloom, por exemplo, reconhece o nexó filológico e histórico entre o texto de Ibsen e as suas fontes e, por extensão, a tradição romântica norueguesa, leito onde o folclore autóctone, a literatura e filosofia alemãs e a cultura dinamarquesa confluíram; contudo, para o professor americano, mais do que uma figura do folclore popular norueguês reconfigurada por Ibsen, mais do que o negativo de Brand, *Peer Gynt*

pertence a uma outra categoria: “this is the one character who got completely away from him [Ibsen] and entered the literary space inhabited by Hamlet, Falstaff, Lear’s Fool, Barnardine (of *Measure for Measure*), Don Quixote and Sancho Panza, and only a few others” (1994, 352). Peer integra o catálogo das grandes personagens, daquelas que transcendem o texto a que pertencem e tornam-se um signo – referente e significado – autónomo e, por conseguinte, termo de comparação ou mesmo metáfora: João Sem Medo, personagem de José Gomes Ferreira, é como Peer Gynt ou João Sem Medo é (um) Peer Gynt.

O drama de 1867 está pejado de criaturas mitológicas, mágicas e fantásticas, entre elas, o trol, que Bloom toma como símbolo da ‘cartografia psíquica’ (1994, 367) das grandes personagens ibsenianas, nomeadamente Peer, Hedda Gabler e Halvard Solness. Em suma, a dimensão dramática destas personagens depende de uma qualidade, a ‘*trollishness*’ (1994, 367), que todas as grandes personagens ibsenianas possuem, a começar por Peer:

Trolls are not, as some critics have suggested, Ibsen’s equivalent of the Freudian unconscious. They are closer to the later Freudian mythology of the drives, Eros and Thanatos, and since *we* possess the drives, we are partly trollish in our nature. [...] Since the drives are nevertheless universal (or at least a universal mythology), trolls cannot be simply ogres, as, say, the mountain trolls are in *Peer Gynt*. Peer himself is a borderline troll, and Hedda Gabler and Solness, as we will see, are trolls except for their merely societal timidities. (1994, 353)

Assim, ainda que Bloom reconheça que Ibsen utilizou o folclore nacional como os escritores contemporâneos recorreram aos escritos de Freud, isto é, como mitologia (1994, 353), a interpretação que faz destas figuras está para lá de qualquer relação exegética com as fontes, uma vez que, para o autor de *The Western Canon*, Ibsen reconfigura uma figura do imaginário popular, a ponto de o trol se transformar não só em *Peer Gynt*, mas também e sobretudo, em textos posteriores, num termo-chave, investido de uma semântica de difícil apreensão e, provavelmente, de impossível

paráfrase, sem o qual, contudo, o acesso à psicologia ibseniana se revelará sempre quimérico. Com isto, não quero de todo asserir que a ‘psicologia ibseniana’ é um território demarcado, com uma entrada exegética, muito pelo contrário, o que aqui se defende, na esteira de Harold Bloom, é relacional: o trol é o símbolo desse espaço que, mais do que um território, deveria ser pensado como uma fronteira para o que está não além, mas aquém do Bem e do Mal (Bloom 1994, 354).

Em *O Construtor Solness* (1892), o trol é a imagem e o símbolo da qualidade extraordinária, preternatural, para usar um termo bloomiano (1994, 354), de Solness e também de Hilde, que são seduzidos, inexoravelmente, pelo impossível (*det umulige*). O que em *Peer Gynt* era ainda literal – os três são personagens de estatuto equivalente a Peer no drama poético –, nas peças posteriores, nomeadamente em *O Construtor Solness*, embora não exclusivamente, torna-se símbolo do que é excêntrico ao ego, pulsões inconscientes e irracionais que tomam de assalto os protagonistas ibsenianos:

Trollishness, for and in Ibsen, is a question of psychic cartography. [...] With Ibsen there are no boundaries, and we do not know who is altogether human and who is contaminated by the Northern demons. We tend, however, to be most interested when the characters are trollish, and the formula in Ibsen therefore becomes something close to the hidden principle that the dramatic is another name for the preternatural. (Bloom 1994, 367)

Para rematar, a leitura de *Peer Gynt* que Harold Bloom leva a cabo, ainda que profícua e encomiástica, pode ser apresentada como um exemplo negativo da advertência de Aarseth, uma vez que o autor de *How to Read and Why*, compreende o texto de 1867 e o protagonista homónimo como um meridiano dramático que define dois hemisférios na dramaturgia ibseniana: o anterior e o posterior a *Peer Gynt*. Não sendo desenvolvida contra as fontes ou ao arrepio do texto, a exegese de Bloom é, por assim dizer, retroactiva: são os dramas posteriores e neles a presença obsidiante e indiscutivelmente simbólica do trol o eixo para a rotação interpretativa.

Se hoje *Peer Gynt* ocupa um lugar cimeiro não só na obra de Ibsen, mas na produção dramática e poética do século XIX, a recepção dos contemporâneos às aventuras fantásticas do errante norueguês ficou aquém do entusiasmo e da admiração; é de notar, porém, que a sua publicação, em 1867, incendiou o panorama cultural escandinavo. Com a excepção curiosa de Bjørnson, porque, como bem notou Michael Meyer, os seus heróis são o avesso de figuras como Peer (1985, 284), o escol – de Clemens Petersen (1834-1918) a Camilla Collett (1813-1895), passando Hans Christian Andersen (1805-1875) e Georg Brandes – foi unânime na sua condenação, ousando mesmo desqualificar o poema enquanto tal. A resposta de Ibsen a este vagalhão condenatório surge numa carta a Bjørnson, datada de 9 de Dezembro de 1867, na qual o autor de *Brand* não consegue camuflar a raiva e o ressentimento que sente perante as críticas que haviam sido feitas a *Peer Gynt*: “[m]y book is poetry. And if it is not, then it shall be. The conception of poetry in our country, in Norway, shall be made to conform to my book” (1964, 67). Estas palavras revelaram-se proféticas, porque *Peer Gynt* constitui, efectivamente, o modelo da medida e do imaginário poéticos não só na Noruega, mas em toda a Escandinávia.

James McFarlane, em “Epic Poetry and Poetic Drama”, dedica algumas linhas a um lugar-comum da crítica ibseniana no que concerne a *Peer Gynt*; primeiro expõe o cliché, não para o dinamitar – a sua validade não é posta em causa –, mas para exigir, em jeito gyntiano, alguma reserva:

The view that Ibsen created Peer with the intention of amalgamating in one character all that Brand had repudiated in the Norwegian temperament, making a single compound of the *lettsind*, the *slappsind*, and the *vildsind* – the frivolity, the apathy, the irresponsibility – that Brand dedicates his life to defeating, was widely canvassed, and eagerly – perhaps too eagerly – adopted. (1989, 199)

Naquele que é talvez o mais citado dos passos de *Peer Gynt*, Dovregubben, o rei dos tróis, chama a atenção do protagonista para uma diferença fundamental: “[a]í fora,

sob a abóboda brilhante,/ entre os homens diz-se: «Homem, sê tu mesmo!»/ Aqui dentro, entre nós, os três,/ diz-se: «Trol, sê tu mesmo – o suficiente!»²²[tradução minha] (Ibsen 2006b., 280). Peer, ao longo do poema, revelar-se-á um trol, uma criatura incapaz do tudo ou nada brandiano, um perito em negociar perpetuamente, um camaleão que não distingue a verdade da mentira, o facto da fantasia, a ponto de desenvolver uma ontologia vazia ou negativa: o ‘eu gyntiano’. Asbjørn Aarseth, num artigo homónimo, define este conceito da seguinte forma: “the Gyntian self is equivalent to an animal. The onion scene, which the epitaph monologue is part of, is an allegorical reminder of the spiritual emptiness of Peer – like the onion he has no core, no inner substance” (2010, 28).

Peer, todavia, ao contrário do seu avesso, Brand, é um bufão amável, um saltimbanco a quem o espectador perdoa erros, malfeitorias, mentiras e crimes até. Esta qualidade empática de que Peer goza é, sem dúvida, uma estratégia de resgate afectivo de uma personagem que, de outro modo e muito facilmente, seria um vilão desprezível. No entanto e como de costume em Ibsen, o que é tem uma qualidade parturiente e paradoxal. Embora funcionem como um díptico, o chicote que castiga o nacionalismo, que o expõe ao ridículo e representa a sua mesquinhez chama-se *Peer Gynt*. Mais, as chibatadas desferidas contra o nacionalismo não atingem apenas a figuração norueguesa, nem o nacionalismo *tout court*, porque, como bem argumentou He Chengzhou: “Peer is not just a Norwegian, but rather a European or a ‘world citizen’, as he claims to be” (2006, 169). Na verdade, apesar de pertencer a um país sem tradição colonialista assinalável no período moderno e contemporâneo, Peer apresenta-se como tal:

His story of success is typical of the overseas adventures of a white colonist.
Like many other white colonialists, Peer was forced to leave Norway due to his

²² *Der ute, under det skinnende hvelv,/ mellem menn det heter: «Mann, vær deg selv!»/ Her inne hos oss mellem trollenes flokk/ det heter: «Troll, vær deg selv – nok!».*

misdeeds and poverty. He started from scratch in the Orient, made his fortune through the transaction of Negro slaves to America and heathen images to China, and eventually became a rich and powerful merchant in Africa. (168)

Para Chengzhou, o acto IV de *Peer Gynt* pode ser lido como uma sátira ao imperialismo europeu do século XIX e também como crítica à ideologia racista, xenófoba e misógina que o sustinha. Peer que encarnava todos estes defeitos acaba, no fim do acto IV, como o imperador de um hospício de loucos:

[A] demonstration of the consequences of self-obsessed living, not just in Peer but in the world at large – in Sweden's obsession with the its past, Norway's with its language, in German philosophical solipsism, the impractical Utopianism of Ole Bull's settlement in America. The final scene in the Cairo madhouse represents universal bankruptcy, though its bitter ironies are focused on Peer. (Northam 1994, 41)

Posto isto, como pode Peer acabar reconfortado por Solveig? Pode ler-se a cena final como uma absolvição por parte de Ibsen da personagem que, nas palavras de Harold Bloom, lhe escapou e sobreveio ao destino de desespero de todos os outros heróis ibsenianos: Solness, Hedda, Rosmer, Rebekka, Rubek e Borkman? E qual a extensão do indulto? Qual dos Peer fica perdoado: o fugitivo, o trapaceiro, o colonialista, o imperialista, todos ou, em verdade, nenhum? A resposta definitiva permanece por dar.

Em jeito de conclusão, porque a leitura que interessa perseguir neste trabalho é a da relação de *Peer Gynt* com o ideário nacionalista norueguês e deste com a fantasia da memória nacional propalada pela geração romântica, há sobre este assunto uma dissociação a registar: por um lado, o mundo representado é prosaico, feio, censurável e a nação uma fantasia perniciosa; por outro lado, o verso – e seria a última vez que Ibsen o utilizaria – eleva a mimese: “poetry to be proclaimed against the engulfing prose of the world at large” (Northam 1994, 45). Nos dramas realistas, os escritos depois de 1877, Ibsen põe em cena um mundo prosaico – o burguês do século XIX – e utiliza a prosa do quotidiano para o representar. De uma forma simplista, é justo afirmar que o

ciclo realista é a superação do que em *Brand* e *Peer Gynt* ainda se apresenta como um conflito entre forma e conteúdo.

A peça seguinte, *A Liga dos Jovens* (*De Unges Forbund*, 1869), embora seja uma comédia ligeira e um dos textos mais fracos da dramaturgia de Ibsen, o seu contributo para a evolução da mesma e para o que mais tarde viria a ser o realismo ibseniano é decisivo: “[t]he importance of *the League of the Youth* to a modern reader lies in the fact that it was Ibsen’s first attempt to write a play entirely in modern colloquial dialogue” (Meyer 1985, 310). No capítulo que assina sobre Ibsen e a comédia, no *Cambridge Companion to Ibsen*, Robin Young compara *A Liga dos Jovens* com *Comédia do Amor*:

Whereas *Love’s Comedy* is set apart from the social milieu whose conflicts nevertheless enacts, *The League of the Youth* confronts directly the issues of money, class and power. The one play is a triumph of poetic style and artifice, the other set the pattern for all those realistic prose dramas which were to follow. (1994, 62)

Sobre este padrão que Young identifica, muito se pode dizer. James McFarlane, Michael Meyer e outros atribuem a redacção de *A Liga dos Jovens* à recepção muito negativa que *Peer Gynt* sofreu por parte da intelligentsia escandinava (1989, 213). Na já citada carta para Bjørnson, datada de 9 de Dezembro de 1867, Ibsen, ofendido por Clemens Petersen ter afirmado que *Peer Gynt* não era poesia, anuncia, num tom de mofa, que vai tentar ser fotógrafo, uma vez que falhou como poeta. O primeiro daguerreótipo é *A Liga dos Jovens*, um drama de transição como James McFarlane o apelida (1989, 212), ao qual Toril Moi em *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* decide não dedicar muita atenção: “I simply do not find in this play the same intense concern with the theater as in the two subsequent plays” (2006, 190-191). Não identificando estes traços distintivos em *A Liga Dos Jovens*, passa apressadamente pelo texto. No entanto, muitos dos temas que identifica como característicos da produção

realista de Ibsen – a situação das mulheres na sociedade burguesa; a relação entre idealismo e cepticismo; o casamento como metáfora do dia-a-dia (10) – estão presentes no texto de 1869. O retrato do quotidiano com tudo o que este tem de comum, mesquinho e inconsequente é, segundo Moi, uma consequência do género dramático a que *A Liga dos Jovens* pertence: a comédia. E é rindo que Ibsen introduz e desenvolve temáticas que virão a ser lembradas como ibsenianas: dinheiro, classe e poder (Young 1994, 62).

Bernard F. Dukore, em *Money & Politics in Ibsen, Shaw, and Brecht* (1980) defende que a pecúnia ocupa um lugar central na dramaturgia de Ibsen e que a relação das personagens com o dinheiro, mais óbvia em algumas peças realistas do que em outras, ainda que fundamental em todas, é um importante comentário sobre o capitalismo no século XIX europeu. Segundo Dukore, Ibsen, Shaw e Brecht partilham uma posição: “all wrote from viewpoints of the radical left” (1980, xii). Este juízo decorre da leitura de peças como *Casa de Bonecas*, *Um Inimigo do Povo* e *Rosmersholm*. Dukore ignora ou escolhe ignorar o estranho lugar que *A Liga dos Jovens* ocupa na dramaturgia ibseniana, isto é, no que concerne à linhagem política em que a esmagadora maioria da crítica ibseniana inscreve a produção dramática de Ibsen, porque, nas palavras de Robin Young: “[i]t is not at first sight a socially radical play – quite the contrary” (1994, 63). Einar Haugen, em *Ibsen’s Drama. Author to Audience*, reconhece a têmpera reaccionária da peça, atribui-a, porém, ao desprezo que Ibsen tinha pelos políticos, já que, mais adiante na sua carreira, o seu alvo serão os políticos conservadores que em 1869 aplaudiram o texto (1979, 9). Se é verdade que Ibsen não nutria particular simpatia pelos políticos e pelo exercício da política, não me parece que esta animosidade possa ser tomada como explicação, até porque, mesmo em *Um Inimigo do Povo*, Ibsen nunca se filia num partido, nunca se compromete sem reservas

com uma ideologia. E, embora, nomeadamente nas primeiras quatro peças do ciclo realista – *Os Pilares da Sociedade* (1877), *Casa de Bonecas* (1879), *Espectros* (1881) e *Um Inimigo do Povo* (1882) –, as personagens, os temas e o tratamento dos mesmos o possam inscrever numa linhagem política revolucionária que remonta a Rousseau (Johnson 2009, 111), convém lembrar que Steven F. Sage, em *Ibsen and Hitler*, defende que o texto de 1881 funcionou como guião (*script*) – fornecendo não só imagens e termos depreciativos que Hitler viria a utilizar para se referir aos judeus, mas também argumentos teóricos a favor da ditadura da minoria – das acções do ditador nazi.

Quer Robin Young, quer Einar Haugen lembram que é em *A Liga dos Jovens* que Ibsen introduz o cenário que viria a tornar-se característico das peças realistas: “small coastal town – one of those commerce-dominated societies, almost city-states in miniature, with their powerful merchant (not bureaucratic) elites which were to provide much of the intellectual and political leadership of the new Norway” (Young 1994, 63). *A Liga dos Jovens* é a história de Stensgård, um jovem advogado, orador brilhante que encabeça a Liga dos Jovens, associação política revolucionária que irá opor-se aos líderes conservadores da cidade; porém, à medida que acção se desenrola, Stensgård revelar-se-á um impostor e um interesseiro, disposto a tudo, inclusive a trair as causas que representa e para as quais se ungiu líder, para, deste modo, ascender socialmente e alcançar poder político. No final, numa reviravolta tosca, mas típica da *pièce bien faite*, a máscara cai e as suas ambições acabam não só frustradas, mas sobretudo ridicularizadas pela classe dominante, politicamente conservadora.

Se muito do que encontramos aqui virá a tornar-se tipicamente ibseniano – o cenário, a burguesia e a discussão sobre o papel da mulher na sociedade, por exemplo –, ao texto de 1869 falta qualidade formal; *A Liga dos Jovens*, como dirá James McFarlane, é, estruturalmente, uma comédia *à la manière* de Holberg, pejada de

enredos secundários que são encaixados no principal de forma grosseira e, amiúde, pouco convincente, não passando muitas das personagens de caricaturas (1989, 215).

Ibsen só volta a publicar uma peça em 1873 e o que chega às livrarias a 16 de Outubro é, nas palavras do próprio, a sua obra-prima e, ironicamente, uma das peças mais esquecidas e menos apreciadas do dramaturgo norueguês, quer por parte da crítica especializada, quer pelos agentes teatrais contemporâneos. *Imperador e Galileu. Um Drama Histórico-Mundial* (*Keiser og Galilæer. Et verdenshistorisk skuespill*) revelar-se-á a grande e verdadeira charneira da dramaturgia de Ibsen, o texto que permite ao leitor e ao exegeta estabelecer um antes e um depois na evolução dramática do autor de *Hedda Gabler*. O esquecimento a que tem sido votado, ainda que generalizado, não é universal. Toril Moi, por exemplo, numa das mais recentes e veementes defesas quer da qualidade dramática e literária do texto, quer da sua importância na dramaturgia de Ibsen, começa o capítulo “Becoming Modern” com uma análise aturada de *Imperador e Galileu*: “[w]hen Ibsen said that *Emperor and Galilean* was his *hovedverk*, I think he meant to say that it would be impossible to understand *him* [...] without understanding this immense play” (2006, 189). A presença do vocábulo norueguês no excerto dá conta de uma tradução problemática – *masterpiece* – que Moi recusa assumir, explicando porquê:

Ibsen’s choice of words is important: it is always *hovedverk* [a principal, o/a mais importante], never *mesterverk* (“masterpiece”). A *mesterverk* is a masterpiece, ‘the greatest work of a particular artist or writer’, a ‘person’s most eminent or crowning achievement’, as the dictionary puts it. *Hovedverk* has no exact English equivalent. [...] Since it is not synonymous with a *mesterverk*, a *hovedverk* is not necessarily an author’s most perfect work, but rather a work that is pivotal – central, cardinal, vital – to the understanding of an author’s whole production. (188-189)

Em suma, ao invés do que a crítica anglo-americana tinha, até Moi o esclarecer com propriedade, vindo a propalar, o juízo crítico que Ibsen sempre fez sobre esta peça revela-se acertadíssimo, pois, mais do que as qualidades literárias e dramáticas de

Imperador e Galileu, este texto é hoje recordado pela sua posição medial na dramaturgia ibseniana e por representar, como diz Michael Meyer: “[t]he end of several phases” (1985, 384). Para o leitor da produção dramática ibseniana anterior a *Os Pilares da Sociedade*, o cenário de *Imperador e Galileu* só tem eco na primeira peça de Ibsen, *Catilina* (1850), porque, à semelhança desta, Ibsen regressa à Antiguidade Clássica e, destarte, ultrapassa as fronteiras do nacionalismo romântico de uma vez por todas, criando uma circularidade dramática inesperada e significativa, uma vez que esta europeização permitiu-lhe abertura de escopo dramático: “here Ibsen develops not just a full-scale analysis of modernity in Europe, but a new understanding of what theater is and what it can do” (Moi 2006, 188). Para todos aqueles que herdámos o pesado e difícil legado que é o terrorismo, a pertinência de *Imperador e Galileu* é desconcertante: “*Emperor and Galilean* is a play about war, terrorism, religious fanaticism, and religious persecution” (Moi 2006, 191).

De forma a compreender a afirmação de Toril Moi, torna-se necessário um resumo deste longo texto dramático, que, na realidade, inclui duas peças: *Apostasia de César (Cæsars Frafall)* e *Imperador Julian (Keiser Julian)*, cada uma delas com cinco actos. Na primeira, o jovem Julian, um cristão fervoroso e um ávido interrogador do mundo e da fé, é surpreendido pela morte do irmão Gallos, executado a mando do Imperador Konstanzius, seu primo. Depois de um tirocínio em Atenas, onde conhece o místico Maximos, seu futuro mentor espiritual, papel que assume, porque promete ao futuro César o Terceiro Império (*Tredje Rik*) – um império que se apresentará como uma síntese do paganismo (tese) e do cristianismo (antítese) –, Julian é enviado para a Gália com o intuito de aplacar uma revolta. Depois de derrotar os rebeldes e de sofrer uma desilusão amorosa, o futuro César renuncia à fé cristã, converte-se ao paganismo e marcha para Roma como líder de uma revolta, rematando assim a *Apostasia de César*.

Antes de chegar a Roma, Konstanzius morre e Julian torna-se imperador. Apesar de ter decretado liberdade religiosa, os cristãos não aceitam o regresso do paganismo e destroem templos, o que obriga Julian a recorrer à força para garantir que as suas decisões sejam aplicadas. O resultado, como seria de esperar, é o recrudescimento do conflito e a emergência de uma intolerância religiosa inaudita, a ponto de Julian decretar a destruição pelo fogo de todos os livros cristãos, o que Steven F. Sage descreve como um auto-de-fé (2006, 167), à semelhança do que a Inquisição e Hitler, por exemplo, levaram a cabo.

Imperador Julian termina com a morte do protagonista às mãos de Agathon, um antigo amigo cristão. Mais do que apresentar uma síntese da história, para ler *Imperador e Galileu* e aferir o seu papel na dramaturgia ibseniana, torna-se imprescindível compreender o conflito de ideias presente: “the most consciously and deliberately introduced element in *Emperor and Galilean* was its philosophical content” (McFarlane 1989, 222). Parte do insucesso da peça deve-se precisamente ao seu conteúdo filosófico e à opacidade do mesmo. Ao invés do que acontece em *Brand* e *Peer Gynt*, a presença do pensamento de Kierkegaard em *Imperador e Galileu* é residual, mas a de Hegel, pelo contrário, é pervagante:

Its world is an arena of dualities: Christianity and Paganism, the flesh and the spirit, the claims of Caesar and the claims of God, the tree of knowledge and the tree of the cross, moral goodness and sensuous beauty, freedom and necessity, the individual and the world. Above all these, and thought of as an embracing and reconciling and resolving these opposites, was a great mysterious synthesis of the ‘third empire’. (McFarlane 1989, 223)

Para James McFarlane, Johan Ludvig Heiberg, que Ibsen conheceu durante a sua viagem de formação a Copenhaga em 1852, serviu de intérprete de Hegel na Dinamarca e foi uma das ‘fontes indirectas’ (1989, 224) do pensamento do filósofo alemão, uma vez que, segundo a informação disponível, na qual se incluem os relatos do próprio Ibsen, o dramaturgo norueguês não era um leitor diligente de livros, nomeadamente de

filosofia. Ainda assim, uma ressalva impõe-se: “Ibsen was greatly receptive to any ideas that were in the air; he was a good listener in company; he was a solitary thinker; and he was a voracious reader of newspapers and periodicals and journals of all kinds” (McFarlane 1989, 223).

Da crítica teatral publicada regularmente na imprensa dinamarquesa, ao livro *Sobre a Liberdade dos Homens* (*Om den menneskelige Frihed*, 1824), Heiberg propalou as ideias de Hegel através dos seus escritos críticos e teatrais ao longo de décadas. Segundo McFarlane, foi também Heiberg o responsável pelo contacto de Ibsen com as teorias de Friedrich Hebbel: “theories which show an astonishing similarity at some points with the ideological framework upon which *Emperor and Galilean* is built” (1989, 224). McFarlane relata a polémica entre Heiberg e Hebbel e dá provas de como esta esteve na origem de *A Minha Palavra sobre a Literatura Dramática* (*Mein Wort über das Drama*, 1843), de Hebbel:

In it, Hebbel declared that drama should make manifest the ‘life-process’, the resolution of the dualism between the individual and the great scheme of things of which, despite his incomprehensible freedom, the individual was still a part; it was to prevent the inevitable conflict between the individual will and the world-will. (1989, 224)

Ao contrário do que esperava, pois erradamente interpretou os augúrios que lhe foram enviados, Julian não sucede a Moisés e a Cristo, forças afirmativas, mas a Caim e Judas Iscariotes, agentes negativos: “he had been a ‘helper in denial’, one who by his career of negation had furthered things, who in attempting to turn back the clock, to revive the past, had nevertheless paradoxically assisted progress and the advancement of Man” (McFarlane 1989, 228). Mais do que do Terceiro Império, essa síntese entre a beleza e o vitalismo pagãos e a moral cristã, Julian torna-se agente de uma vontade mundial (world-will) e, sem que o desejasse conscientemente, enterra o paganismo e cria condições para o triunfo absoluto do cristianismo. O confronto entre os ideais

pagãos de beleza, força e energia vital e a moral cristã, nobre, mas desvitalizante, tornar-se-á um tópico central na dramaturgia ibseniana realista e, em certa medida, peças como *Espectros*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler* e *John Gabriel Borkman* podem ser lidas como novas abordagens a este embate, não tanto do paganismo contra o cristianismo, mas daquilo que representam e que pode ser resumido em alguns pares dicotómicos como: carne/espírito, indivíduo/sociedade, alegria/resignação, *livsglæde/plikt*. De acordo com Brian Johnston, “[t]he Realist Cycle is, I believe, an exploration of the extent of the fragmentation and desolation of the human spirit resulting from the failure to resolve the conflict of *Emperor and Galilean*” (1989, 84). Para o professor inglês, há em *Imperador e Galileu*, assim como em todas as peças que lhe sucedem e que dela derivam, um conflito entre uma dimensão subjectiva, isto é, pertencente *stricto sensu* à personagem e ao papel que esta desempenha no desenvolvimento da peça, e uma dimensão objectiva: “[t]he scale of the characters and their situations will be as great or as small as the scale of *objective* (supertextual) reference the dialogue sustains” (85).

Johnston opõe o supertexto ao subtexto, considerando este último um logro conceptual: “[t]his takes the given, surface text as being an inadequate expression of the full situation” (1989, 51). Por seu lado, o supertexto, na terminologia johnstiana, substitui a intertextualidade: “[it] is not very different from that [account] of ‘context’ or the network of ‘connotation’ invoked by such writers as Roland Barthes: the ‘cultural code’ from which the signs are drawn and by means of which they take on expanded meaning” (1989, 11). Como exemplo, e já foram todos dados e discutidos, escolho as folhas de videira (Johnston 1989; Moi 2006) que Julian traz na cabeça, quando surge, no primeiro acto de *Imperador Julian*, a encabeçar uma procissão dionisíaca. Tal como notou Toril Moi, “[f]or Julian the vine leaves signify his quest for truth and beauty, for

he thinks of Dionysus as the god not of drunkards, but of poetry and sublime ecstasy” (2006, 316). Quando Hedda Gabler imagina Løvborg com folhas de videira está não só a evocar uma dimensão dionisíaca, a convocar o supertexto e, com ele, um conjunto de referências culturais, mas também, de forma deveras radical, a estabelecer uma relação paródica. Em primeiro lugar, o que em *Imperador e Galileu* pode ser lido como uma inscrição simbólica positiva – as folhas de videira na cabeça de um imperador pagão –, em *Hedda Gabler* transforma-se numa amarga ironia: “[Løvborg] is an alcoholic who dies as a result of a brawl in a brothel” (Moi 2006, 316). Mais, assim como Julian, para quem a conversão ao paganismo representava uma possibilidade de um regresso feliz e auspicioso a uma mundividência mais autêntica, vital e heróica, para Hedda, as folhas de videira que antevê na cabeça do seu herói representam a possibilidade diferida – Hedda é incapaz de ser sujeito da sua própria fantasia – de transcender o seu quotidiano opressor e ascender a um estado aristocrático. Toril Moi prefere o verbo encenar, e defende que Hedda quer assumir a *mise en scène* de: “a sublime idealist tragedy entitled ‘Løvborg’s Death’ ”(2006, 316). No entanto, ao contrário do que acontece no texto de 1873 e por causa dele, do desfecho funesto de Julian, a evocação supertextual que é feita em *Hedda Gabler* torna-se prenúncio de heroicidade falhada, de desejo gorado e de idealismo pusilânime.

Sobre *Imperador e Galileu*, Toril Moi é peremptória: “[o]nly in Marx and Nietzsche do we find equally radical diagnoses of European modernity” (2006, 195) e, no seguimento, cita um excerto de *O Manifesto Comunista*, no qual Marx e Engels discorrem sobre “as relações firmes e empedernidas, com o seu desfile de antigos preconceitos e opiniões” (2008, 14) que a burguesia vaporizou, para, mais tarde, ossificar o que tinha sido, contra o feudalismo, libertador: a ideologia burguesa. Porém, ao invés do Homem retratado por Marx, Julian – e a este respeito não está só no panteão

de heróis ibsenianos – falha o seu objectivo: o Terceiro Império; isto porque tresleu todos os sinais que foi recebendo e confiou, possuído por uma fé embriagante, na missão que assumiu como sua, tendo-se ungido para tal. Moi entende o delírio final de Julian como uma demonstração da falibilidade do conhecimento, dos limites da agência humana e defende que Ibsen põe em cena um herói pouco capaz de participar em qualquer processo revolucionário. O pessimismo de Ibsen é um tópico recorrente na crítica ibseniana, assim como a consequente representação de heróis – Brand, Julian, Tomas Stockmann e John Gabriel Borkman, entre outros – que são incapazes de liderar as pequenas, amiúde mesquinhas, revoluções que encabeçam, muito frequentemente por soberba, ignorância e egoísmo. Desenhar um contorno do Homem ibseniano, a partir não só dos seus protagonistas, mas também das personagens secundárias, um recorte que seria um negativo da descrição marxista, só advém uma verdadeira possibilidade se houver um reconhecimento do género da palavra Homem, que em Ibsen, ao contrário e até contra a idealização marxista, é declinada no masculino e no feminino.

As heroínas ibsenianas, nomeadamente aquelas que chegam, durante o período realista, a ganhar protagonismo – Nora, Helene Alving, Rebekka West, Ellida Wangel, Hedda Gabler, Hilde Wangel, para lembrar algumas – não são melhores nem piores do que os heróis destas peças, ou seja, à misoginia cultural pervagante e estruturante das relações sociais na Europa ocidental do século XIX, Ibsen não contrapõe um universo dramático assente em misandria, uma qualquer caricatura satírica de âmbito correctivo. O que acontece em Ibsen, nomeadamente nos textos depois de *Os Pilares da Sociedade*, é uma desidealização do género feminino: em vez de anjos ou demónios, mães ou prostitutas, virgens ou devassas, as mulheres passam a ter uma individualidade verosímil do ponto de vista dramático e a sua agência, assim como as consequências da mesma, são, no palco, representadas. O género não ameniza o pessimismo ibseniano no

que diz respeito à condição humana, antes densifica essa qualidade negativa; no entanto, o autor de *Hedda Gabler* compreende, com particular veemência depois de 1877, que o destino do Homem passaria pela revolução das mulheres. Para rematar, as mulheres em Ibsen não são melhores nem piores do que os homens, não possuem caracteres mais admiráveis do que os seus companheiros masculinos, todavia, tornam-se, tal como estes, agentes da sua própria história, da História e reivindicam caminho, identificam problemas, propõem soluções e falham de uma forma idiossincraticamente feminina, não porque o feminino seja em si uma categoria natural, uma consequência de um conjunto de características decorrentes de um aglomerado de propriedades biológicas, mas porque um determinado conjunto de traços de carácter e personalidade foram tomados, historicamente, como motivo não só para a subalternização das mulheres, mas também e sobretudo para a definição do feminino enquanto categoria social.

Para Joan Templeton, em *Imperador e Galileu*, a última das peças do Quarteto Épico, Ibsen aborda, de forma lateral, o que virá a tornar-se um tópico central na dramaturgia ibseniana realista: “man’s refusal of woman’s full humanity, his objectification of her into an idea” (2001, 108). Na peça de 1873, essa ideia é a da mulher pura, que Julian vê personificada em Helena, irmã de Konstanzi. Quando mais tarde descobre que Helena é devassa, adúltera e sacrílega, a sua esperança implode e o seu império revela-se tão sólido e verosímil como um castelo no ar: “[h]e [Julian] determines that his empire demands what Moses, Alexander, and Christ lacked, a perfect female consort, the ‘pure woman’ ”(108).

Marx tem fé na humanidade, porque, em certa medida, o Homem socialista é uma projecção, uma resposta ao seu diagnóstico dos males do capitalismo. Ibsen, pelo contrário, não tem fé na humanidade – nessa ideia/ idealização –, nem nos homens nem nas mulheres, embora reconheça que estas se preparam para ser cidadãos de pleno

direito e que o futuro passará por essa luta. Porém, Ibsen, nomeadamente no ciclo que começa a seguir a *Imperador e Galileu*, está interessado em explorar a situação de charneira que Marx identifica em *O Manifesto Comunista* e classifica como paroxismal: a falência da burguesia e o espectro iminente do comunismo. A burguesia – os burgueses e as burguesas, a sua ideologia – tornar-se-á o tema central das dozes peças que vão de *Os Pilares da Sociedade* a *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*. E se Marx, como um médico bem-intencionado, depois do diagnóstico, se apressa a propor uma cura – a revolução proletária –, Ibsen, qual artista, qual vingador, é o único dramaturgo, tal como afirma Franco Moretti, a explorar a fundo as contradições fatais da burguesia, demandando: “what have you [a burguesia] brought into world? (2013, 170).

No que diz respeito à relação de Ibsen com Nietzsche, nomeadamente de *A Origem da Tragédia do Espírito da Música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872) e *Imperador e Galileu*, Toril Moi não duvida de paralelos, semelhanças, preocupações em comum, embora, tal como muitos dos seus antecessores, lhe seja impossível provar que Ibsen tenha lido aquela ou qualquer outra obra de Nietzsche; contudo, ao invés de muitos outros, Moi leva a cabo uma provocação, melhor, uma inversão, a propósito de outra obra do filósofo alemão, que importa considerar e que deixo aqui registada:

[I]t is possible that Nietzsche was inspired by *Emperor and Galilean*. In fragment 984 of *The Will to Power*, written in 1884, Nietzsche writes about ‘the Roman Caesar with Christ’s soul’, a phrase Walter Kaufman considers to be ‘the very heart of Nietzsche’s vision of the overman’, and which readers of *Emperor and Galilean* can’t fail to associate with Ibsen’s *hovedverk*. (2006, 197)

Com *Imperador e Galileu*, Ibsen remata a primeira fase da sua carreira e abre portas – está finalmente preparado – para a segunda parte do seu percurso dramático, que será observado com minúcia nas páginas que se seguem. *Catilina* (1850), a sua

primeira peça, e *Imperador e Galileu* funcionam como baías de uma produção que infelizmente, com a excepção de *Brand* e *Peer Gynt*, tem sido ignorada pela crítica especializada e pelos agentes teatrais, muito por culpa do próprio Ibsen, pois os dramas que se seguem, *Casa de Bonecas*, *O Pato Selvagem*, *Hedda Gabler* e *O Construtor Solness*, são obras-primas da dramaturgia contemporânea, que inauguram e na qual ocupam lugares cimeiros até hoje. O autor de *Um Inimigo do Povo*, *Rosmersholm* e *John Gabriel Borkman* tem um percurso anterior a estas peças que, pese embora empalideça quando comparado com as últimas doze peças, tem de ser tomado em consideração, porque a sua relevância – do caminho e de cada um dos textos que o compõem – é fundamental para compreender o autor que internacionalmente se conhece como Ibsen.

Catilina e *Imperador e Galileu* são as únicas peças não só deste período, mas de toda a dramaturgia ibseniana, cujo escopo temático é europeu – o subtítulo de *Imperador e Galileu*, relembro, é *Um Drama Histórico-Mundial* –, o que revela uma extraordinária percepção de um jovem dramaturgo num dos países mais periféricos da Europa: a interdependência dos povos e das histórias dos mesmos, numa época em que o romantismo, enquanto movimento cultural, dava origem a discursos nacionalistas que informariam, mais tarde, já no século XX, acções políticas de índole isolacionista e xenófoba. Ibsen estava na Alemanha, em Dresden, durante a carnificina da guerra franco-prussiana e, a propósito deste conflito e das paixões funestas que incendiou, Michael Meyer relata uma história sobre um outro grande autor europeu, Fiódor Dostoiévski, que se encontrava na mesma cidade em 1870: “ ‘[e]ven the German shopkeepers’, he recalled a year later in his *Writer’s Diary*, ‘when talking to a Russian customer, invariably put in the remark: ‘Now that we’ve finished with the French, we’re going to start on you’ ”(1985, 341). Tendo em conta o que viria a passar-se durante o

século XX, estas palavras soam a prenúncio de tragédia. Além disto, a queda da Comuna de Paris em 1871 representou para Ibsen e para uma geração de jovens escritores e intelectuais que tinham saudado os acontecimentos de Fevereiro de 1848 em França, que levaram à instauração da Segunda República, e na Hungria, onde os intelectuais encabeçaram uma revolução independentista, esmagada pelas forças austríacas e russas, uma enorme decepção. Estes eventos, como já demonstrei atrás, deram alento aos jovens idealistas europeus, entre os quais Ibsen, um aprendiz de farmacêutico que dedicava as suas horas nocturnas à escrita de uma peça que comunicava com essa tendência de solidariedade e esperança revolucionárias.

Do ponto de vista da economia da obra dramática ibseniana, *Imperador e Galileu* remata o período de formação e, concomitantemente, dá conta da morte do idealismo, enquanto corrente filosófica que sustentava o romantismo: “[a]fter the horrors of the Franco-Prussian War and the Paris Commune in 1870-1, idealism was decidedly on the defensive in Europe” (Moi 2006, 100). Depois de 1877, Ibsen elegerá o idealismo como alvo a abater e tecerá, ao longo dos doze dramas escritos no segundo período dramático da sua vida, uma crítica severa e implacável ao idealismo e, por conseguinte, ao romantismo, embora, como seria de esperar, conserve elementos de um e de outro. O resultado será a emergência do realismo dramático europeu, antecâmara do modernismo do século XX.

Tendo tudo isto em conta, seria fácil afirmar e nada custoso defender que *Imperador e Galileu* encerra todas as esperanças políticas, culturais e dramáticas que *Catilina* inaugura e que as semelhanças, nomeadamente de universo referencial, criam uma circularidade perfeita. No entanto, mais do que um círculo, escolheria uma espiral para representar espacialmente este período e desenvolvimento, porque, se é verdade que há semelhanças entre os textos, as diferenças entre eles são avassaladoras,

principalmente no diz respeito à técnica dramática. *Imperador e Galileu* é um texto com o qual o jovem autor de *Catilina* não conseguiria sequer sonhar, quanto mais empreender a sua autoria. Ainda assim, os dramas de 1850 e 1873 partilham com as restantes peças deste período – todas elas mais provicianas e românticas, visto muitas terem sido escritas quando Ibsen era o dramaturgo residente de instituições teatrais que subscreviam programas ideológicos nacionalistas, resultantes, por sua vez, de um conjunto de circunstâncias históricas e políticas que os favoreciam – uma característica que se revelaria angular nas doze peças finais de Ibsen: a relação com o passado. Em última análise, é a natureza distinta desta interacção que distingue o ciclo realista das peças que o precedem.

Considerando o passado nacional – pseudo-histórico e folclórico – que quase todas as peças de Ibsen de *O Túmulo do Guerreiro* a *Os Pretendentes à Coroa* exploram com uma licença estética que as afastam da história, aproximando-as dos objectivos políticos e culturais do presente de Ibsen, a história que *Catilina* e *Imperador e Galileu* evocam funciona na dramaturgia ibseniana como uma “memória *oposicional*, uma ‘contramemória’ e força crítica que subverte as visões hegemónicas do passado” (Rigney 2016, 165). Quando, na última frase, afirmei ‘quase todas’, estava a salvar-me, pois há um conjunto de textos deste período que, pela sua mimese do presente, pela sua qualidade proto-realista e até pela sua superficialidade fotográfica, estabelece uma relação menos evidente com o passado, nacional ou europeu; incluo neste grupo as seguintes peças: *A Noite de São João*, *Comédia do Amor*, *Brand*, *Peer Gynt* e *A Liga dos Jovens*. Talvez mais apropriado do que falar de história, tendo em conta a licença poética que Ibsen se outorga na composição dos seus dramas, ou de um passado, um termo vago, indistinto e, em última análise, generalista, torna-se possível, hoje, depois do desenvolvimento dos Estudos de Memória, aplicar uma outra

terminologia que, no que diz respeito aos Estudos Ibsenianos, pode abrir caminhos para outras leituras que demonstrem a pertinência de Ibsen para o campo fundado por Pierre Nora, Jan Assmann, entre outros, uma vez que o dramaturgo norueguês empreendeu conscientemente uma mimese que depende e espelha a relação entre o presente e o passado.

Num texto seminal para os Estudos de Memória, “Memória Comunicativa e Cultural”, Jan Assmann distingue entre três tipos de memória: a individual, a comunicativa e a cultural. A primeira “é uma questão do nosso sistema neuro-mental” (2006, 117), a segunda “é uma questão de comunicação e interacção social” (117), a última “é uma forma de memória colectiva, no sentido em que é partilhada por um conjunto de pessoas, dando-lhes uma identidade colectiva, ou seja, cultural” (118). Estes dois conceitos propostos por Assmann surgem no seguimento da noção de memória colectiva de Maurice Halbwachs (1877-1945), que, embora tivesse, de forma pioneira, estabelecido um nexo de dependência entre a memória, enquanto faculdade mental, e a sociabilização, abrindo assim caminho para que a memória pudesse “ser analisada como uma função da nossa vida social” (118), deixou de fora do seu conceito o “campo das tradições, transmissões e transferências” (118), que Assmann inclui no seu conceito de memória cultural. De acordo com o professor alemão, a memória cultural é “uma espécie de instituição. É exteriorizada, objectivada, e armazenada em formas simbólicas que [...] são estáveis e transcendem o contexto: podem ser transferidas de uma situação para outra, e transmitidas de uma geração para outra” (119). Para que este processo intergeracional de investimento e reconhecimento se dê, são precisos “artefactos, objectos, efemérides, festas, ícones, [...] ou paisagens” (119), numa palavra, símbolos que estejam em vez do que determinado grupo, ou agentes desse grupo, deseja recordar, logo, torna-se fácil compreender a importância de

“monumentos, museus, bibliotecas, arquivos, e outras instituições mnemónicas” (119), como, por exemplo, o teatro.

Como em qualquer processo de rememoração, “devemos começar pelo esquecimento” (A. Assmann 2016, 75), pois, tal como acontece com o processo biológico, Aleida Assmann, em “Cânone e Arquivo”, defende que “[n]o plano da memória cultural, há uma dinâmica [entre recordar e esquecer] semelhante em acção. O processo contínuo do esquecimento faz parte da normalidade social” (75). Para a professora alemã, torna-se necessário distinguir entre as modalidades activa e passiva dos processos de lembrar e esquecer. A forma activa de esquecimento implica um processo voluntário de destruição material, típico, por exemplo, dos regimes totalitários, nos quais a censura e outros agentes subtraem, alteram e eliminam artefactos, objectos e registos que poderiam servir de testemunhos. A modalidade passiva do esquecimento cultural “relaciona-se com actos não intencionais, tais como perder, esconder, dispensar, negligenciar, abandonar ou deixar alguma coisa para trás” (76).

Também o pólo oposto, a rememoração, possui duas dimensões. A primeira, o cânone ou memória cultural funcional, “armazena e reproduz o capital cultural de uma sociedade, que é continuamente reciclado e reafirmado” (A. Assmann 2016, 78). Ao contrário da modalidade passiva, o arquivo ou memória cultural de referência, um “espaço burocrático não santificado, repositório perfeito e esmeradamente organizado” (81), o cânone não “se localiza na fronteira entre esquecer e recordar” (82), uma vez que funciona como um testemunho passado entre gerações, tendo estas de o “defrontar e reinterpretar mais uma vez, de acordo com o tempo delas” (79). Embora seja possível que alguns elementos do cânone possam recuar para o arquivo e alguns elementos deste possam alcançar um estatuto canónico (83), a memória cultural funcional é composta por “um pequeno número de textos normativos e formativos, lugares, pessoas,

artefactos e mitos que se destinam a ser activamente difundidos e comunicados em apresentações e representações sempre novas” (78). Assim, o cânone é, antes de mais, estável e os elementos que o constituem, depois de seleccionados e aurificados, alcançam “um estatuto sacrossanto” (78) e transportam em si, ao mesmo tempo que constituem, um sentido cultural, uma narrativa polifónica que serve de mundividência e de condição de inteligibilidade cultural.

Segundo Aleida Assmann, “[h]á três áreas nucleares de memória cultural activa: religião, arte e história” (2016, 79). Em relação à primeira, dos textos aos rituais, passando pelos símbolos, as igrejas são em si “espaços memoriais únicos” (79). Os cânones artísticos – literário, dramático, pictórico, musical, entre outros – derivam do congénere religioso e, embora sejam menos estáveis, mais permeáveis a reavaliações e mudanças, “sem eles, as áreas académicas não podem ser estabelecidas, os currículos universitários não podem ser leccionados” (79). No que diz respeito à história, convém esclarecer que Aleida Assmann se refere à história nacional: “[o]s estados-nação produzem versões narrativas que se ensinam, acarinham e referem como a sua autobiografia colectiva” (79). Vem à colação um reparo de Jan Assmann que alerta o seu leitor para o facto de que o “passado enquanto tal, investigado e reconstruído por arqueólogos e historiadores, não conta para a memória cultural; o que conta, sim, é o passado na medida que é recordado” (2016, 121). O que importa é a narrativa, os factos históricos são ancilares, servem um propósito, até porque, como afirma Ann Rigney, “há já resultados que mostram que versões ‘não-autênticas’ do passado acabam por ser culturalmente mais influentes do que a obra de narradores menos competentes ou de narradores mais disciplinados, mas que se mantêm fiéis ao que [...] o arquivo lhes permit[e] dizer” (2016, 164). O teatro – a instituição e a prática – é em si um lugar de memória (*lieu de mémoire*) tal como Pierre Nora os define:

Os lugares de memória pertencem aos dois reinos [memória e história]. É isto que determina o interesse que têm, mas também a sua complexidade: simples e ambíguos, naturais e artificiais, prestam-se imediatamente à experiência mais sensível e, ao mesmo tempo, revelam da mais abstracta elaboração. (2016, 66)

A dramaturgia ibseniana anterior a *Os Pilares da Sociedade* está, com as excepções de *Catilina* e *Imperador e Galileu*, subordinada a programa romantico-nacionalista e os períodos históricos representados, assim como as personagens que neles habitam, pertencem à memória cultural activa de um território político e cultural que lutava não só pela autonomia, mas sobretudo por uma identidade. Estas peças de Ibsen – com os seus víquingues, personagens inspiradas no folclore nacional recentemente recolhido para fins nacionalistas, canções e toadas folclóricas – mais do que representar a memória cultural, tornando-a pública e didáctica através do teatro, são, elas mesmas, elementos de composição desse discurso vagamente histórico, inteiramente subordinado a uma política de memória de feição romântica e nacionalista, que, no caso da pátria de Ibsen, se veio a chamar Mito Norueguês, uma fantasia discursiva, de aparência histórica, que tinha como intuito demonstrar a excepcionalidade norueguesa.

Tendo em conta a recente autonomia política e, por conseguinte, cultural da Noruega, o século XIX foi, neste país, um tempo de criação de cânone e arquivo, de uma memória cultural que as diferentes instituições – o teatro, a universidade, as bibliotecas – e os agentes – os políticos, os pastores, os artistas – foram forjando. Quando em 1928, Sigrid Undset (1882-1949) ganhou o Prémio Nobel da Literatura, o comité defendeu a escolha da seguinte forma: “principally for her powerful descriptions of Northern life during the Middle Ages”²³. Undset, a terceira mulher a ganhar o prémio na modalidade literária, começou por escrever prosa realista e nela o crítico pode detectar preocupações e técnicas naturalistas; no entanto, será a sua imersão no universo

²³ https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1928/undset-facts.html (17/0817)

medieval, no universo que Ibsen ajuda a trazer para o domínio do cânone, a principal razão pela qual foi escolhida para ingressar na lista dos nobilitados. Considerando estes factos, a memória cultural que Ibsen ajudou a construir nas décadas de 50 e 60 do século XIX era ainda relevante no primeiro quartel do século XX e todas as fantasias nacionalistas e românticas que a instituíam permaneciam operantes nas artes, um dos domínios da memória cultural.

Paralelamente a esta memória cultural de feição patriótica, Ibsen, em *Catilina e Imperador e Galileu*, escolheu representar, pelos motivos discutidos atrás, uma memória cultural europeia, mais estável e definida. A escolha da memória cultural como tema e cenário não revela uma dissociação do presente histórico, muito pelo contrário. Já foi dito e demonstrado que o romantismo norueguês é tardio e derivativo do dinamarquês e ambos sucedâneos do alemão, no qual o estudo das origens desempenhou um papel central:

The field of history studies was created, whose beginnings in Germany are associated with the names Ranke, Gervinus and Droysen. Behind these efforts lay – at least in the case of German Romantics – the concept of *Volksgeist* ('national spirit'), which manifested itself in all expressions of the spiritual life of the nation and thus could be understood as key factor of identification. (Fischer-Lichte 2004, 231)

Segundo Erika Fischer-Lichte, a industrialização gerou um interesse colectivo pelo passado, camuflagem de uma profunda angústia: “[i]t allowed, on the one hand, escape from an increasingly complex and depressing reality and satisfied, on the other hand, a deep-seated desire to find orientation and identity in a changing world” (2004, 231). Embora tenha sido até ao terceiro quartel de oitocentos um país pouco industrializado, a Noruega permaneceu, durante todo o século XIX, frágil, quer do ponto de vista político, quer do ponto de vista cultural e económico. Assim, a construção dramática de uma memória cultural desempenhou um papel decisivo na afirmação de uma identidade colectiva. Ibsen foi um dos agentes mais prolíficos deste processo, porém, acabou, pelas

razões já apresentadas e desenvolvidas, por duvidar da qualidade edificante do passado, não porque este, aquilo que da história se selecionava e se propalava no discurso político e artístico, não possuísse protagonistas e feitos exemplares, mas porque essas lições, por mais valor que tivessem, se tinham tornado inúteis, uma vez que entre o passado e o presente a clivagem se tinha agravado de tal forma a ponto de a única relação possível entre estes dois planos se tornar, única e exclusivamente, paródica: “[t]he Norwegians of the presente age have clearly no more relation to those of the past than the Greek pirates of today have to the race that sailed to Troy and were helped by the gods” (Ibsen 1964, 38).

Durante o período romântico, Ibsen dedicou parte da sua produção dramática – *A Noite de São João*, *Comédia do Amor*, *Brand*, *Peer Gynt* e *A Liga dos Jovens* – à representação do seu tempo, a uma mimese do seu presente. Apesar deste traço distintivo, há um conjunto de traços românticos e nacionalistas que perpassam quase todos estes textos, nomeadamente a idealização do espaço rural (*Brand* e *Peer Gynt*) e a presença de um imaginário fantasioso (*A Noite de São João* e *Peer Gynt*). *Comédia do Amor* e *A Liga dos Jovens* destacam-se neste conjunto pelo grupo que representam: a burguesia. Esta característica aproxima estes dramas dos seus congêneres realistas, porém, o verso utilizado em *Comédia do Amor* e o realismo à la Scribe de *A Liga dos Jovens* mantêm a distância. Em vez do medievo ou de Roma Antiga, Ibsen escolhe representar o seu intervalo temporal nestes textos, ainda que recorra a estratégias de representação muito distintas: *Comédia do Amor* e *A Liga dos Jovens* são textos mais realistas *stricto sensu* do que *A Noite de São João* e *Peer Gynt*, nos quais abundam elementos do imaginário cultural escandinavo. A sua importância na dramaturgia ibseniana já foi aferida e é na linhagem que começa em *A Noite de São João*, continua em *Comédia do Amor* e termina em *A Liga dos Jovens* que o crítico e o espectador

modernos devem inscrever todas as peças posteriores a 1877. Na primeira, Ibsen ensaiou a prosa, na segunda a representação da burguesia, na terceira combinou estas duas características e o resultado, ainda que um falhanço artístico, abriu portas à mimese realista que será objecto de análise na segunda parte deste trabalho.

A Meio de um Novo Princípio

*Modernity: we created youth without heroism,
age without wisdom, and life without grandeur.*

Nassim Nicholas Taleb, *The Bed of Procrustes*

Recupero o excerto de George Steiner que utilizei como mote do meu primeiro capítulo: “[a] traço grosso, desde Waterloo até aos massacres dos anos de 1915-16 na Frente Ocidental, a burguesia europeia conheceu uma época privilegiada, um armistício com a história” (2002, 13). Com a história, mas não consigo mesma. A burguesia, no século XIX, era uma classe ferida de morte. A dramaturgia realista²⁴ de Ibsen, de *Os Pilares da Sociedade* (*Samfundets støtter*²⁵, 1877) a *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* (*Når vi døde vågner*, 1899), pode ser entendida como uma (auto)vivissecação. Para Franco Moretti, que em 2013 publicou uma obra dedicada à figura do burguês, *The Bourgeois. Between History and Literature*, Ibsen, um membro da classe burguesa (1), dedicou toda a sua atenção ao grupo que Marx e Engels, em *O Manifesto Comunista*, afirmam ter desempenhado “na história um papel profundamente revolucionário” (2008, 13), uma vez que “[r]ompeu sem misericórdia todos os mais variados laços feudais que uniam o homem aos seus superiores naturais e não deixou

²⁴ Discutirei adiante o que entendo por realismo e a importância deste conceito na obra de Ibsen, nomeadamente depois de 1877.

²⁵ Tore Rem, na recente introdução ao volume *A Doll's House and Other Plays*, da coleção *The New Penguin Ibsen*, chama a atenção do leitor para a opção escolhida pela equipa de tradutores para o título da peça de 1877: *Pillars of the Community* (Ibsen 2016, xvii). De acordo com o professor, a palavra *samfund* tem, no texto de Ibsen, o sentido de sociedade e de comunidade, sendo o último prevalente, daí a escolha da equipa de tradutores contra a tradição, isto é, *Pillars of the Society*. Sigo neste trabalho, a opção de Francis Henrik Aubert, publicada pelas Edições Cotovia em 2008, *Os Pilares da Sociedade*, porque vou utilizar este texto para efeitos de citação. Ainda assim, no exercício exegético que vou levar a cabo, o termo comunidade será utilizado amiúde, pois considero, com Rem, que está mais próximo das intenções do autor. Em relação às diferenças entre sociedade e comunidade, deixo a Raymond Williams a tarefa: “[f]rom C17 there are signs of the distinction which became especially important from C19, in which *community* was felt to be more immediate than *society* [...], although it must be remembered that *society* itself had this more immediate sense until C18, and *civil society* [...] was, like *society* and *community* in these uses, originally an attempt to distinguish the body of direct relationships from the organized establishment of *realm* or *state*. From C19 the sense of immediacy or locality was strongly developed in the context of larger and more complex industrial societies” (1983, 75).

outro vínculo entre um homem e outro que não o do interesse pessoal nu e cru, o do insensível ‘pagamento a pronto’ ” (13). A partir de 1877, nas doze peças que constituem o ciclo realista (Johnston 1992, 1), isto é, o conjunto de textos que se complementam entre si como se de um políptico de doze painéis se tratasse, apenas a burguesia é representada:

[S]hipbuilders, industrialists, financiers, merchants, bankers, developers, administrators, judges, managers, lawyers, doctors, headmasters, professors, engineers, pastors, journalists, photographers, designers, accountants, clerks, printers...No other writer has focused so single-mindedly on the bourgeois world. (Moretti 2013, 169).

Do ponto de vista da história da literatura dramática mundial, assim como na dramaturgia ibseniana anterior a *Os Pilares da Sociedade*, a representação da burguesia não é uma novidade *per se*. Para quem leu a descrição que Toril Moi faz do panorama teatral da Noruega no princípio do século XIX, o retrato que, em “The rise of the middle classes and the theatre of illusion”, Erika Fischer-Lichte apresenta da situação teatral da primeira metade do século XVIII nos territórios alemães adquire uma qualidade paradoxalmente estranha e familiar (*unheimlich*). Tal como os românticos noruegueses viriam a dizer da Noruega, também na Alemanha das Luzes, Gotthold Ephraim Lessing lamentava, em 1760, a inexistência de um teatro alemão: não havia actores, público ou um repertório nacional de qualidade (*apud* Fischer-Lichte 2004, 146). A académica alemã esclarece que, apesar da construção de alguns equipamentos de relevo no fim do século XVII e princípio do século XVIII em cidades como Nuremberga, Hamburgo e Hanover, entre outras (146), o diagnóstico de Lessing primava pelo rigor: “these theatres, whose stages were equipped with scenery and the latest theatre machinery, remained exclusive to the Italian opera or occasional French acting companies. Neither German acting companies nor the ordinary middle-class public had access to them” (146). Às companhias itinerantes alemãs estavam vedados os teatros mais respeitados,

uma vez que grande parte do seu repertório era constituído por peças aviltantes, brejeiras (*Haupt- und Staatsaktionen*), às quais a classe média não desejava associar-se. Os esforços para corrigir esta situação, não se fizeram esperar: “[a]s early as the 1730s, there had been attempts to reform the repertoire of the travelling troupes and, thus, to create a theatre for a middle-class audience” (147). Os primeiros passos para a criação de um repertório nacional de qualidade que substituísse o fraco elenco de textos dramáticos das trupes que operavam nos territórios alemães foram dados por Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Sob o espírito das luzes, Gottsched fez a apologia de uma literatura racional, conforme a organização social e a Natureza²⁶ (147) e, deste modo, abriu portas para a criação de um teatro burguês, em oposição frontal à ópera e ao repertório grosseiro das companhias itinerantes:

[T]he opera, as the embodiment of abnormality and affected artificiality may be seen as an appropriate art form with which to represent the nobility; for the citizen, however, an art form must be developed which is oriented towards reason and nature, which are fundamental to his understanding of the world and himself. (Fischer-Lichte 2004, 148)

Este excerto não só pode, como deve ser lido enquanto retrato e comentário social. Franco Moretti sublinha que, no final do século XVII, o termo burguês, que até então tinha sido utilizado para designar alguém que estava isento de jurisdição feudal (2013, 8), adquire um novo significado: o habitante de uma cidade que não pertence nem à nobreza, nem ao clero, que não se dedica ao cultivo da terra, mas que, ainda assim, dispõe de meios de subsistência (8). Na Alemanha, a evolução semântica do termo merece consideração mais aturada: “[t]he trajectory of the German *Bürger* – ‘from (*Stadt-*)*Bürger* (burgher) around 1700 via (*Staats-*)*Bürger* (citizen) around 1800

²⁶ “[E]verything in the work of art which is contradictory, and in this sense unrealistic, must be excluded. It was assumed that the ‘rational citizen’ found unrealistic anything which contravened the rules governing natural or social life” (Fischer-Lichte 2004, 147).

to *Bürger* (bourgeois) as a non-proletarian around 1900’ – is particularly striking”²⁷ (Moretti 2013, 9). É a esta classe de ontologia negativa que Gottsched dedica o seu afã e a ele se deve a primeira peça do teatro burguês alemão: *Cato, o Moribundo* (*Der sterbende Cato: Ein Trauerspiel*, 1731). A influência do teatro francês – as obras de Corneille e de Racine tornaram-se tutelares – fez-se sentir não só no texto que Gottsched produziu, mas também no repertório dramático que patrocinou. Os efeitos deste empreendimento, apesar de importantes, ficaram aquém do desejado: “[t]he reformed repertoire inspired by Gottsched was in a good position to bring the new middle-class spectator into performances by the travelling troupes. But it could not provide the foundations for a bourgeois theatre” (Fischer-Lichte 2004, 149).

Gotthold Ephraim Lessing, outra figura seminal neste processo de criação de um teatro burguês, atribui o falhanço dos esforços de Gottsched à excessiva proximidade do modelo francês, uma vez que, para o autor de *Miß Sara Sampson* (1755), o caminho a trilhar teria de ser mais conforme com o modelo inglês. Fischer-Lichte destaca a influência da peça *O Mercador de Londres: ou A História de George Barnwell* (*The London Merchant: or, The History of George Barnwell*, 1731), de George Lillo (1691-1739), no desenvolvimento de um novo género que ficou conhecido na história da literatura dramática alemã como *bürgerliche Trauerspiel*: “[f]or the first time in the history of European drama, he [Lillo] had created a tragic hero from the ranks of the bourgeoisie and his drama told ‘a tale of private woe’ ” (2004, 152). *Miß Sara Sampson*, de Lessing, e *Lucie Woodvil* (1756), de Johann Gottlob Benjamin Pfeil (1732-1800), são as primeiras peças deste novo género (*bürgerliche Trauerspiel*) a tomarem Lillo e *O Mercador de Londres* como modelos; no entanto, os autores alemães deslocam a

²⁷ Deborah Dawkin e Erik Skuggevik relatam a dificuldade em traduzir a palavra *borgelig*, uma vez que, em *Os Pilares da Sociedade* por exemplo, significa burguês e cidadão (Ibsen 2016, 373). Em *Um Inimigo do Povo*, o nexos entre este termo e outros da mesma família – *statsborger*, *borgerånd*, *borgeropdragelse* e *borgerskapet*, respectivamente, cidadão, espírito de cidadania, educação para a cidadania, burguesia/ cidadania – dá conta da evolução paralela da burguesia e da cidadania liberal.

pertença dos protagonistas à classe média para segundo plano, preferindo destacar a representação do espaço doméstico e das relações familiares “[i]t was assumed that the family represented an original, naturally given system of ideal community life and interrelations between people” (154).

Segundo Erika Fischer-Lichte, a idealização da domesticidade e a mimese sentimental dos laços afectivos entre os membros da família burguesa criaram uma identidade moral e estética para a classe média: “[t]he new ideal of the family community is related more to the middle class who set themselves clearly apart from both the upper and the lower classes” (2004, 155). Isto porque, parafraseando Adolph Knigge (*apud* 2004, 155), nenhuma classe, com excepção da burguesia, cultivava um ideal de felicidade doméstica (‘homely happiness’), sendo as relações entre esposos, assim como entre pais e filhos pautadas pela distância quer na aristocracia, quer nas classes populares (155). No que diz respeito aos grupos que integram a classe média, a escolha de Fischer-Lichte é criticamente estimulante, quando comparada com a de Moretti (2013, 168): “[t]he middle classes who follow the ideal of ‘homely happiness’ consist of, on the one side, professionals, such as officials, scholars, lawyers, priests, merchants, managers, and, on the other side, of the gentry, the lower rural aristocracy, that is, noble landowners” (Fischer-Lichte 2004, 155). Moretti, antecipando as críticas à sua definição, esclareceu: “[s]ocial historians sometimes have doubts on whether a banker and a photographer, or a shipbuilder and a pastor, are really part of the same class. In Ibsen, they are; or at least, they share the same spaces, and speak the same language” (2013, 169). Diria mais, estes partilham os mesmos valores e a mesma mundividência; a burguesia de Ibsen não é uma classe em posição medial, um degrau a caminho da aristocracia, mas sim o grupo dominante: “this is the *ruling* class, and the world is what it is because they have *made* it that way” (170).

Entre a tragédia burguesa, nomeadamente a sua expressão alemã (*bürgerliche Trauerspiel*), e o repertório dramático a que Raymond Williams chamou tragédia liberal (1987, 87-105), tendo Ibsen como figura de proa e grande codificador, há um caminho que importa desenvolver. Num excerto apresentado atrás, Marx e Engles davam conta da importância da burguesia na destruição dos laços feudais (2008, 13) e no estabelecimento de novas relações de poder entre os indivíduos e os grupos a que estes pertencem: “[r]ank, that is to say, became class [...]. Rank implied order and connection; class was only separation, within an amorphous society. The attempt at human connection was then necessarily a matter of humanitarian sympathy, in ‘private woe’ and ‘private distress’ ” (Williams 1987, 93). E, embora a tragédia burguesa, nomeadamente na já referida *O Mercador de Londres* (que Williams entende como a peça mais importante deste género), não oblitere a dimensão social, o fim das relações feudais – de um tecido social no qual todos tinham um papel complementar, publicamente instituído e reconhecido como tal que resultava de uma intenção divina – e a emergência de uma sociedade composta por classes – na qual, cada indivíduo se preocupa apenas com o seu património e com a possibilidade de o alargar – deram ensejo a duas importantes consequências: “an evident loss of dimension, which we can define as the loss of human connection at anything more than a private level” (92); “the struggle for money has replaced the struggle for power as a human motive and as a tragic motive” (94).

Embora Williams esteja, em *Modern Tragedy*, a traçar a evolução do género trágico e, por isso, se revele mais atento a aspectos e pormenores relacionados com a convenção trágica, o seu pensamento sobre a história da tragédia não é despidendo, uma vez que, ainda que o fito deste trabalho não seja reflectir sobre a legitimidade da

inscrição da obra de Ibsen no corpus trágico²⁸, este inclui, com bastante frequência, os textos dramáticos mais significativos de determinada época e os dramas de Ibsen ocupam uma posição cimeira na dramaturgia ocidental do século XIX. De acordo com Raymond Williams, a tragédia burguesa desembocou rapidamente na congénere romântica. Ao invés daquela, esta não se coíbiu e expôs o verdadeiro conflito: “[s]ociety is identified as a convention, and convention as the enemy of desire” (1987, 94). O desejo do herói romântico não se circunscreveu à ambição pecuniária mesquinha, à ganância (94) do protagonista da tragédia burguesa: “[t]he individual rebellion is humanist, at a conscious level. Prometheus and Faust, characteristically, are its heroes” (94). O herói romântico sucumbe, porque, em vez de se rebelar contra o inimigo, empreende uma busca suicida: “[a]spiration is absolute, but occurs, paradoxically, within a situation of man on the run from himself” (95).

Se a sociedade burguesa e capitalista é uma falsificação do tecido social (Williams 1987, 95), uma estrutura alienante, a tragédia no século XIX (*‘liberal tragedy’*), na esteira do pensamento marxista e de outras correntes filosóficas como o positivismo, deveria ter-se tornado obsoleta, uma vez que “Man had not only made but could remake himself” (95). George Steiner, um defensor acérrimo desta posição, assevera: “[i]n tragedy, there are no temporal remedies. The point cannot be stressed too often. Tragedies speak not of secular dilemmas which may be resolved by rational innovation, but of unaltering bias toward inhumanity and destruction in the drift of the world” (1980, 291). Steiner dá como exemplo para defender o seu argumento as primeiras quatro peças do ciclo realista, às quais Einar Haugen chama peças sociais (1979, 75), a saber: *Os Pilares da Sociedade* (1877), *Casa de Bonecas* (*Et dukkehjem*, 1879), *Espectros* (*Gengangere*, 1881) e *Um Inimigo do Povo* (*En folkefiende*, 1882). A

²⁸ Sobre este tema, recomendo os ensaios coligidos no volume *Ibsen, Tragedy, and the Tragic* (2003).

etiqueta de Haugen justifica-se, porque “they are primarily concerned with society and the pressure it applies on the individual” (1979, 75).

Sobre este conjunto de textos, Raymond Williams tem uma opinião distinta, ainda que não antagónica: “[i]n *Pillars of Society*, *A Doll’s House*, *Enemy of the People*, the refusal of compromise is unambiguously carried through, if not to liberation, at least to positive individual defiance” (1987, 97). Para o académico inglês, a intransigência do herói ibseniano, característica dos protagonistas destas peças – vêm à colação Tomas Stockmann e Nora Helmer, por exemplo –, ergue-se contra o carácter fragmentado da vida (96) na sociedade liberal, que Ibsen representa como um emaranhado de falsificações: “false relationships, a false society, a false condition of man” (96). A tragédia subsiste, porque, embora tente libertar-se, superar a condição parcial e, por isso, falsa, que define não só a sua condição pessoal, mas também a sociedade de que faz parte, o herói falha o seu empreendimento trágico, isto é, libertador, uma vez que não compreende um aspecto fundamental: “this is the heart of liberal tragedy, for we have moved from the heroic position of the individual liberator [mais conforme com a mundividência romântica], the aspiring self against society, to a tragic position, of the self against the self” (100). Isto porque o eu não está desvinculado da sociedade que identifica como inimiga, faz parte dela – mais, é co-responsável e co-criador, logo, a vontade de libertação encontra aqui um impasse intransponível. No entanto, a fome de absoluto de índole romântica sobrevive na tragédia liberal e em Ibsen, particularmente emaranhada na dimensão material, política, social e religiosa da realidade a que pertence:

The humanist exploration of the unknown reaches of life; the bourgeois preoccupation with humanitarianism and with money; the romantic intensities of alienation, remorse and perverted desire; the social recognition of dead institutions and limited beliefs: all these are present in Ibsen, but in active combination, not as separate influences. (Williams 1987, 95-96)

Mais do que alinhar com um dos partidos críticos, ensaiar uma posição medial ou aventar um contra-discurso, importa aqui perceber: de que forma é que uma peça como *A Dama do Mar* (*Fruen fra havet*, 1888) é menos feminista do que *Casa de Bonecas*? Não é *Rosmersholm* (1886) um texto tão político como *Um Inimigo do Povo*? Porque é que os dramas da segunda fase – *O Pato Selvagem* (*Vildanden*, 1884), *Rosmersholm*, *A Dama do Mar* e *Hedda Gabler* (1890) –, as peças do meio (Garton 1994, 106), também conhecidas por psicológicas (Haugen 1979, 81), são menos socias do que as quatro precedentes? Não é meu intuito ignorar as baías críticas definidas por uma plêiade de exegetas²⁹ que tendem a agrupar as doze peças que constituem o ciclo realista em quartetos, ou sequer discordar da opinião de George Steiner – “[t]hese are the plays in which Ibsen is the dramatist Shaw tried to make of him: the pedagogue and the reformer” (1980, 290). Nas primeiras quatro peças, na esteira do que Brandes tinha proposto em *Principais Correntes da Literatura do Século XIX*, Ibsen decide discutir, trazer à boca de cena, alguns dos problemas que inflamavam o debate político e intelectual do seu tempo: a industrialização (*Os Pilares da Sociedade*), o casamento (*Casa de Bonecas* e *Espectros*), os direitos e as condições de vida das mulheres (*Casa de Bonecas*), o impacto dos grandes interesses económicos na vida das pequenas comunidades (*Os Pilares da Sociedade* e *Um Inimigo do Povo*).

Se o diagnóstico de Erika Fischer-Lichte segundo o qual, na década de 80 de oitocentos, o teatro europeu tinha atingido um estado de indigência inaudito – “a time in which shallow, commercial, entertainment theatre celebrated great triumphs” (2004, 244) –, for considerado válido, a importância de *Os Pilares da Sociedade*, a menos conseguida das peças que constituem o quarteto social, sai reforçada: “Ibsen’s play succeeded in achieving that which the art-theatre movement would only achieve on a

²⁹ Há excepções como James McFarlane, que, em vez de dividir as doze peças em três quartetos, as agrupa em quatro conjuntos de três textos cada (1989, 232-338).

broad base in the 1890s: in turning the stage back into a forum where the bourgeois public was confronted with, and invited to discuss, the problems which actually moved them” (247). Esta vertente social e política continuará, porém, a interessar Ibsen, como vêm comprovar três peças: *Rosmersholm*, um comentário arguto sobre as lutas parlamentares que ocorrem em 1884 e que resultaram, primeiro, no processo de impugnação do primeiro-ministro conservador Christian August Selmer (1816-1889) e, depois, na vitória da esquerda (Moi 2006, 41); *A Dama do Mar*, a mais extraordinária reflexão dramática, depois de *Casa de Bonecas*, sobre as rarefeitas e perversas possibilidades das mulheres no seio da sociedade e do casamento burgueses; *Hedda Gabler*, um debate sobre a subordinação do corpo feminino ao poder masculino e patriarcal.

Perante isto, uma pergunta acomete o leitor: é legítimo perpetuar a divisão proposta por parte significativa da crítica especializada? Penso que não só é possível manter estas baias críticas, como é recomendável, porque a distinção permanece produtiva, uma vez que torna evidente uma evolução e um percurso dramático que importa ter em mente, aquando do estudo da dramaturgia realista ibseniana: o reformador social *à la* Shaw, o precursor de Freud e o simbolista estão sempre presentes, ainda que com intensidades distintas.

Nas primeiras quatro peças, os problemas sociais e políticos têm um lugar privilegiado no proscénio; no entanto, o simbolismo, que será a imagem de marca do Ibsen final, pode entrever-se desde, por exemplo, *Espectros*, um texto proto-simbolista. E o que dizer da extraordinária espessura psicológica – à partida, característica *par excellence* do segundo quarteto – de personagens como Nora Helmer, heroína de uma das mais polémicas e políticas peças de Ibsen? Como defende Raymond Williams, nos textos realistas de Ibsen, os diferentes problemas, tópicos, preocupações e influências

que os atravessam e lhes dão forma funcionam como uma combinação activa (1987, 96). Aos primeiros quatro dramas ‘sociais’, seguem-se os textos de 1884 a 1890 apelidados de ‘psicológicos’: “[t]hey do not carry any obvious social message but penetrate deeply into psychological states (Haugen 1979, 89). Por fim, o grupo das peças ‘filosóficas’ começa com *O Construtor Solness* (*Bygmester Solness*, 1892), continua com *O Pequeno Eyolf* (*Lille Eyolf*, 1894) e *John Gabriel Borkman* (1896), chegando ao fim com *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*:

These are plays of old age, written after Ibsen’s return to Norway, and they reflect a common theme that obviously concerned Ibsen very deeply. Briefly, it can be stated as the conflicting claims on a genius of his vocation, his art, and of his responsibility to those who love him” (89).

Ainda que em cada grupo Ibsen privilegie determinado tipo de dimensões em detrimento de outras, cada quarteto deve ser entendido como uma diagonal do mesmo triângulo. Cada faceta tem o seu momento de protagonismo dramático à medida que o ciclo se desenvolve e constrói. O convívio, aparentemente paradoxal, entre a esfera mundana, política, social e a dimensão espiritual não é, porém, uma escolha inocente de Ibsen, mas uma necessidade mimética ou não fosse o mundo representado capitalista. O título da mais célebre obra de Max Weber (1864-1920), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1905), dá conta de uma contradição, à partida, insanável: a presença de um *ethos* espiritual no seio do capitalismo. R. H. Tawney distingue, na esteira de Weber, entre empreendimentos individuais de natureza capitalista e capitalismo, um sistema económico de ambição universal:

Capitalism, in the sense of great individual undertakings, involving the control of large financial resources, and yielding riches to their masters as a result of speculation, money-lending, commercial enterprise, buccaneering and war, is as old as history. Capitalism, as an economic system, resting on the organisation of legally free wage-earners, for the purpose of pecuniary profit, by the owner of capital or his agents, and setting its stamp on every aspect of society, is a modern phenomenon. (2003, I(b)- I(c))

Que um sistema económico tão materialista seja uma consequência do ‘ascetismo mundano’ definido pela ética protestante, sobretudo pelo calvinismo, parece espantoso. Segundo Weber, o proponente desta tese, a teoria da predestinação calvinista, segundo a qual o homem antes mesmo de nascer estaria já escolhido para a salvação ou para o fogo do Inferno, criou as condições para uma conduta ética que beneficiou a transformação dos empreendimentos avulsos de natureza capitalista num sistema económico, o capitalismo. Em “ ‘An Icy Hand Has Set Me Losse’: Max Weber Reads Ibsen’s *John Gabriel Borkman*”, Oliver Gerland estabelece uma relação entre este texto de Ibsen e o entendimento que o sociólogo alemão desenvolve do capitalismo, uma vez que este admite, em carta de 1898 para a sua mulher, ter lido a peça sobre o bancário cujo coração foi esmagado por uma mão de ferro e gelo (Ibsen 2006a., 158):

Borkman is a capitalist ascetic who kills ‘the joy of living’ in himself, Gunhild and Ella in order to create his empire. But he is more than this: as Orley Holtan, Charles Leland and Errol Durbach have demonstrated, there are genuinely spiritual dimensions to Borkman's project. (Gerland 1996, 11)

John Gabriel Borkman pertence a um tempo já muito distante, o dos dias da Contra-reforma e da novidade radical da teologia calvinista: “[i]f capitalism begins as the practical idealism of the aspiring *bourgeoisie*, it ends, Weber suggests in his concluding pages, as an orgy of materialism” (Tawney 2003, 3). Esta evolução paródica, que Ibsen ilustra *avant la lettre* na peça de 1896, resulta do desenvolvimento do capitalismo enquanto sistema racional: “an economic system based, not on custom or tradition, but on the deliberate and systematic adjustment of economic means to the attainment of objective pecuniary profit” (I(e)). Segundo Weber, esta característica é correlata de uma mundividência promovida por Calvino: se era impossível alcançar a salvação, se nada do que o homem fizesse alterava o destino que antes de nascer já era o seu, cabia-lhe um percurso mundano definido por uma solidão crudelíssima. Sem

sacramentos, rituais de penitência ou confissão, restava ao fiel uma procura incessante de sinais de eleição, ainda que nenhuma certeza pudesse ser alcançada: “it is held to be an absolute duty to consider oneself chosen, and to combat all doubts as temptations of the devil, since lack of self-confidence is the result of insufficient faith, hence of imperfect grace” (Weber 2003, 111).

Ao crente calvinista restava a submissão a um sistema racional: “[t]he God of Calvinism demanded of his believers not single good works [catolicismo], but a life of good works combined into a unified system” (Weber 2003, 117). Em vez de um ciclo de pecado, arrependimento, penitência e absolvição (117), a teologia calvinista propunha outro caminho: “[t]he moral conduct of the average man was thus deprived of its planless and unsystematic character and subjected to a consistent method for conduct as a whole” (117). Uma vez que o acesso à dimensão transcendental estava vedada ao fiel, este tinha como obrigação abandonar todo o tipo de gozos terrestres, de prazeres carnavais, porque estes podiam distrair o crente da sua missão (*Beruf*). Zygmunt Bauman, leitor de Weber, defende que os protestantes levaram a cabo “um feito inconcebível para os solitários eremitas de outrora: tornaram-se *peregrinos intramundanos*. Inventaram a maneira de embarcar na peregrinação sem sair de casa” (2007, 91). Em *A Vida Fragmentada. Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna* (*Life in Fragments – Essays in Postmodern Morality*, 1995), o sociólogo polaco afirma que, na modernidade, “a peregrinação já não é uma *escolha* do modo de vida, e menos ainda uma escolha heróica ou santa” (91-92), uma vez que o mundo se converteu, por acção dos crentes, no deserto que os eremitas tinham procurado durante séculos, quando abandonavam o espaço público, a pólis: “o protestante trabalhava duramente por fazer com que o deserto viesse até ele – por refazer o mundo à semelhança do deserto” (91).

Este afã caracterizou-se pela sua natureza racional (Weber 2003, 117), isto é, sistemática, diligente e intransigente. O trabalho tornou-se, destarte, uma técnica ascética (158), um modo de dar graças a Deus. A riqueza e o sucesso profissional, por conseguinte, foram lidos como sinais de eleição divina, ainda que não tivessem qualquer valor por si: “asceticism looked upon the pursuit of wealth as an end in itself as highly reprehensible; but the attainment of it as a fruit of labour in a calling was a sign of God’s blessing” (172). Enquanto a fé em Deus se manteve viva no seio das comunidades capitalistas protestantes, o ascetismo mundano – a ideia do trabalho como uma vocação, isto é, um chamamento de Deus que o fiel deveria perseguir de forma diligente, de modo a obter o garante da sua salvação – foi o principal combustível do que Weber chamou o espírito do capitalismo: “the most powerful conceivable lever for the expansion of that attitude toward life which we have here called the spirit of capitalism” (172). George Minois, em *História do Ateísmo (Histoire de l'athéisme. Les incroyants dans le monde occidental des origines à nos jours*, 1998), chama ao século XIX “o século da morte de Deus” (2004, 501), “a época dos grandes assaltos contra as religiões” (572). Os termos que Minois escolhe para descrever o século de Ibsen citam a célebre notícia nietzschiana da morte de Deus, que o filósofo alemão anuncia no fragmento 125 de *A Gaia Ciência*: “Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matámos!” (2000, 141). Nós, quem? E como? Minois esclarece:

Como se pôde matar Deus? Lutero começou o trabalho, fazendo depender Deus da fé pessoal de cada um. Deus é também morto pelo seu próprio erro, ‘morto pela sua piedade pelos homens’ e foi sufocado pela teologia. Foi ainda morto pela evolução humana, pelos refinamentos da ciência, pela psicologia que o tornaram ‘inteiramente supérfluo’. (2004, 625)

O papel que o protestantismo desempenhou na morte de Deus pode parecer paradoxal, mas a individualização da fé, a sua privatização, tornou-o frágil. Weber defende que o enfraquecimento das raízes religiosas ao longo do século XIX

transformou a natureza do capitalismo: “the pursuit of wealth, stripped of its religious and ethical meaning, tends to become associated with purely mundane passions, which often actually give it the character of sport” (2003, 182).

Franco Moretti intitula o capítulo final da sua obra *The Bourgeois. Between History and Literature* “Ibsen and the Spirit of Capitalism”, uma clara referência à expressão de Weber. A citação, no entanto, torna-se paródica, porque, em Ibsen, o espírito que insufla o capitalismo do ciclo burguês é a área cinzenta (‘*the grey area*’): “reticence, disloyalty, slander, negligence, half truths” (2013, 171), um conjunto de características que estão em oposição frontal à figura do burguês, o protagonista do ciclo realista de Ibsen e do capitalismo do século XIX, que, de acordo com Moretti, tinha desenvolvido uma mitologia de classe assente em vectores de transparência, fiabilidade, seriedade e confiança. Ibsen começa logo em 1877 a fotografar o estado ruinoso e putrefacto das estruturas de apoio da fantasia burguesa.

Os Pilares da Sociedade é a única peça realista de Ibsen na qual a luta de classes encontra representação e é, por isso, o único texto em que o burguês e a burguesia se definem, como que num exercício meta-reflexivo, contra a classe dos trabalhadores. À semelhança do que acontecerá nas últimas quatro peças do ciclo realista, a acção de *Os Pilares da Sociedade* depende de uma clara dinâmica entre interior e exterior, entre espaço doméstico e público. Para Moretti, o mundo burguês caracteriza-se pela sua solidez (2013, 174), um valor promovido pela burguesia, um dique contra a volubilidade da sorte (174). Ibsen, o mais dedicado dos escritores a representar esta classe e respectiva mundividência, já para não falar da ferida interna que a afligia como uma chaga, não deixa nada ao acaso: “[t]he curtain rises, and the world is solid: rooms full of armchairs, bookcases, pianos, sofas, desks, stoves” (174). A didascália inicial do texto de 1877 funciona como uma chave para o mundo que, a partir de então, Ibsen

apresentará e representará até ao fim. A sala é espaçosa e dá para o jardim, um espaço civilizado, à margem da agitação, do reboiço que acontece lá fora, atrás da “grande porta de entrada” (Ibsen 2008b., 307). “Na sala, à volta de uma mesa, senta-se um grupo de senhoras” (307) que se dedicam à costura. Ao mesmo tempo, um homem, o Bacharel Rørlund, faz companhia às mulheres, lendo-lhes uma história instrutiva e moral (309). O jogo de oposições é extraordinário: por um lado, temos um homem, um auto-denominado pilar da comunidade (323), um pastor, como Lona Hessel lhe chama (333), que apascenta o seu rebanho ao som da leitura de uma narrativa edificante: “A Mulher, Serviçal da Comunidade” (313); por outro lado, um grupo de mulheres burguesas trabalha laboriosamente em prol da comunidade. Perante isto, há um conjunto de binómios que importa enunciar: singular/plural, homem/mulheres, culto/ignorantes, pilar/escoras, centro/periferia. Que ninguém, a não ser Lona Hessel, a mulher que chega de fora, dos Estados Unidos, dessa sociedade corrupta aos olhos de Rørlund, entenda o carácter irónico, quase sarcástico, do nome da sociedade de senhoras respeitáveis – “Sociedade das Irmãs Desgraçadas” –, revela o grau de alheamento das mulheres burguesas da pequena comunidade. Lona, que, mesmo na juventude, se comportava como uma marginal – sendo uma rapariga burguesa de boas famílias usava o cabelo curto e calçava botas de homem, quando chovia –, chega para arejar (334) a associação.

O verbo arejar dá conta de um interior abafado, bafiento e conservador, ainda que, é preciso dizê-lo, oferecesse regalias a quem o habitava, nomeadamente protecção e conforto. A sala espaçosa que dá para o jardim é cómoda e o aconchego que oferece a quem nela se senta define-se contra a rua: “olhe para as pessoas que ali vão ao sol, a suar e preocupadas com as suas insignificânciazinhas. Ai não, nós estamos muito melhor aqui, sentados no fresco desta sala de costas voltadas para tudo o que nos pode perturbar” (Ibsen 2008b., 311). Este encómio do conforto burguês é de Rørlund e surge

como resposta a um comentário de Marta Bernick, que tal como em Ellida Wangel em *A Dama do Mar*, gostaria de se libertar do seu labor – a docência – e condição social – uma prisão – e fugir para alto mar (311). Conforto (*comfort*) (Moretti 2013, 44) é uma das palavras-chave – “[t]hrough them, the peculiarities of bourgeois culture will emerge from the implicit” (19) – que Franco Moretti utiliza, quais nódulos conceptuais, para descrever a burguesia. Para o professor italiano, que nesta secção (44-51) segue muito atentamente a lição de Max Weber, o conforto doméstico do lar burguês torna-se um símbolo de distinção desta classe, em oposição frontal ao luxo opulento da aristocracia feudal. Qual dique – pois oferece ao burguês um espaço privilegiado para descansar e recuperar forças para o trabalho, e à mulher burguesa um domínio, ainda que tutelado pelo marido –, o conforto doméstico constitui uma protecção.

A cena inicial de *Os Pilares da Sociedade*, um encontro entre o Secretário Krap e o Capataz Aune, funciona como a colisão entre duas comunidades, a burguesa e a operária, que se definem e excluem mutuamente, porque os interesses de uma são contrários aos objectivos da outra. Este *incipit* é talvez o momento mais marxista de Ibsen, no qual o grande capitalista, Bernick, pede a Krap, um pequeno-burguês, que sirva de emissário de uma mensagem anti-sindicalista³⁰: “[o Cônsul] encarregou-me de lhe dizer isto: Você tem de acabar com essas prelecções dos sábados aos operários” (Ibsen 2008b., 308). Aune defende-se, afirmando que as realiza para “defender a sociedade” (308), a comunidade dos operários, que se opõe à dos patrões, neste caso, a Bernick e à classe a que pertence e representa, a burguesia. O conflito entre estes dois grupos, como fica mais claro adiante, relaciona-se com um problema que Marx e Engels, em *O Manifesto Comunista*, identificam:

O trabalho dos proletários perdeu, com a utilização extensiva da maquinaria e a divisão do trabalho, todo o carácter independente e, portanto, toda a motivação

³⁰ As primeiras associações de trabalhadores na Noruega, precursoras dos sindicatos, foram fundadas na década de 60 do século XIX.

para os operários. Ele torna-se um mero complemento para a máquina ao qual se exige apenas o manuseamento mais simples, mais repetitivo, mais fácil de assimilar. Os custos que o operário representa reduzem-se por isso quase somente aos meios de subsistência de que carece para o seu sustento e para a multiplicação da sua raça. (2008, 18)

Como se de uma citação se tratasse, Aune chega para falar com Bernick, que o recebe desta vez; o diálogo entre os dois ilustra o trecho citado:

Cônsul Bernick: [...] Você não sabe trabalhar com as máquinas novas que eu mandei instalar...ou, antes, não quer trabalhar com elas.

Capataz Aune: Sr. cônsul, eu já passei bem dos meus cinquenta anos e desde rapazinho que estou habituado a trabalhar à nossa velha maneira...

Cônsul Bernick: Isso hoje já não vale nada. Não pense, Aune, que isto é só uma questão de aumento de rentabilidade; felizmente, eu não preciso disso. Mas tenho que ter em consideração a sociedade em que vivo e a firma que dirijo. O progresso ou vem por mim ou então nunca cá chega. (Ibsen 2008b., 338)

Bernick, tal John Gabriel Borkman e não tenho dúvida que o cônsul funcionou como ensaio dramático do banqueiro, um protagonista-chave da dramaturgia realista ibseniana, reclama para si uma vocação, um chamamento irrecusável que acarreta uma responsabilidade social: “eu tinha de agir daquela forma porque eu era eu, porque eu era o John Gabriel Borkman – e não um outro qualquer” (Ibsen 2006a., 131). O trabalho como uma vocação é, segundo Weber, uma consequência da Contra-reforma e um dos eixos do espírito do capitalismo, um sistema liberto de quaisquer constrangimentos, lealdades e compromissos que impeçam a aquisição de lucro, o seu objectivo totalitário. A preocupação com o lucro e com o progresso inscreve o capitalismo numa dimensão temporal futura, porém, como Weber desenvolveu e Moretti explica aturadamente, do ponto de vista dos costumes, o seu protagonista tende a ser bastante conservador e qual espelho e consequência do sistema que comanda, o burguês apresenta uma ontologia fracturada, contraditória e beligerante: “[a]n enigmatic creature, idealistic and wordly” (2013, 5), sagrada e profana, clerical e secular (5). Se é verdade que Moretti está nestas passagens a retratar o burguês de séculos anteriores ao de Ibsen, a contradição

permanece e o dramaturgo norueguês faz uma mimese exemplar da mesma, ainda que se sinta um desenvolvimento que se reflecte na representação: em *Os Pilares da Sociedade*, ao contrário do que acontece em *John Gabriel Borkman*, um texto publicado dezanove anos depois, Ibsen não internaliza esta dicotomia, pelo menos nos primeiros actos. Bernick é o burguês capitalista, investido de uma missão pessoal, travestida de interesse público: o projecto do ramal ferroviário esconde um intento secreto de especulação imobiliária concebido pelo cônsul, apoiado por um conjunto de burgueses interesseiros. Vigeland, um comerciante que vai beneficiar do empreendimento confidencial, num momento de uma hipocrisia social extraordinária, atribui a responsabilidade da fraude social que está a co-promover à “Providência que criou o terreno para um ramal” (Ibsen 2008b., 326), a quem todos entregam o destino desde que este se conforme, é claro, com as pretensões sociais da burguesia.

Na peça de 1877, o diálogo das “Irmãs Desgraçadas”³¹ (Ibsen 2008b., 309-324) parece um extracto anacrónico, se se considerar o desenvolvimento capitalista proposto por Weber, segundo o qual o capitalismo no fim do século XIX estava já tão avançado e as raízes religiosas das comunidades protestantes de tal forma ressequidas que o sistema se tinha convertido numa glorificação materialista, desapossada de qualquer veio moral e/ou religioso. O reacendimento pietista que ocorreu em toda a Escandinávia durante a primeira metade do século XIX e que Ibsen, antes de *Os Pilares da Sociedade*, em *Brand*, por exemplo, já tinha escolhido representar e discutir dramaticamente, volta a ter aqui um papel muito importante, porque, tal como Bjørn Hemmer nota (1994, 74), as semelhanças entre a comunidade de Bernick e Grimstad, onde Ibsen viveu durante alguns anos da década de 40, são evidentes. Durante a conversa, a Sra. Holt, a Sra. Rummel e a Sra. Bernick estabelecem uma distinção temporal entre o passado – há uns

³¹ Designação minha, não corresponde a um termo comum da crítica ibseniana.

quinze anos atrás – e o presente. Havia, então, um Grupo de Teatro, um Clube de Dança e uma Associação Musical (Ibsen 2008b., 315), organizações comunitárias que, naquela sala, são recordadas como promotoras de um ambiente condenável do ponto de vista moral, época que a Sra. Lynge, recentemente chegada à comunidade, teve a sorte, segundo a Sra. Rummel, de não viver, porque, ao invés do que se passa no presente, “tudo acabava sempre em divertimento” (315). Ibsen estabelece uma relação de nexos muito subtil entre o empreendimento capitalista de Bernick e a reabilitação moral da comunidade (315). À colação vem o seguinte trecho de Weber, em que este discorre sobre o ascetismo mundano de Calvino e respectivas exigências: “the most urgent task the destruction of spontaneous, impulsive enjoyment, the most important means was to bring order into the conduct of its adherents” (2003, 119). Sem ordem, isto é, sem o abandono de todas as actividades lúdicas, de todas as experiências gozosas, o fiel não poderia dedicar-se serenamente ao cumprimento da sua vocação, que, por sua vez, não poderia assim ser chamada, se à acumulação de capital *per se* se resumisse. A austeridade da conduta moral dos burgueses da comunidade costeira de *Os Pilares da Sociedade*, resultado de um provável reavivamento pietista, serve o deboche capitalista levado a cabo pela elite financeira, travestindo-o de ordem, decoro e distinção.

Na sociedade burguesa e industrial de *Os Pilares da Sociedade* cabia às mulheres a criação de um ambiente doméstico que servisse de refrigério para o trabalho masculino, que, dada a sua feição mundana, se desenvolvia ou fora de casa ou num espaço doméstico reservado para o efeito, nomeadamente o escritório. A história instrutiva e moral que acompanha os labores femininos chega ao fim pouco depois da subida do pano e Rørlund tece loas à sua qualidade edificante, porque oferece um “agradável contraste” (Ibsen 2008b., 309) com aquilo que se passa lá fora e que chega à comunidade, de uma forma diferida, através dos jornais e revistas: “[a]quela fachada

brilhante e dourada que as grandes sociedades ostentam, afinal oculta o quê? Falsidade e podridão, tenho de admitir. Nenhum terreno moral firme onde assentar os pés. Numa palavra: são sepulcros caiados, as grandes sociedades de hoje” (309). Embora não seja absolutamente claro a que grandes sociedades se refere o Bacharel – muito provavelmente a todas –, não me parece insensato identificar os Estados Unidos da América como um dos túmulos caiados, pois é de lá que chegam Lona Hessel e Johan Tønnesen para abalar os pilares da comunidade local. É também americano o barco que aguarda reparação no porto e cuja demora nos trabalhos se tornou a principal causa de discussão entre Bernick e os seus trabalhadores, representados pelo Capataz Aune. E se o telegrama que Bernick recebe do armador americano, no qual este instiga o Cônsul a apressar a reparação em detrimento da segurança dos tripulantes (328), parece justificar a desconfiança de Rørlund, que, aliás, Bernik reproduz – “[n]ão há sequer respeito pela vida humana, quando a ganância do lucro está envolvida” (328) –, o desenvolvimento da acção expõe a podridão moral dos pilares desta comunidade, nomeadamente de Bernick, estrutura angular e símbolo da mesma, que está disposto a ser responsável pelo homicídio de dezenas de pessoas, entre as quais o seu cunhado, para evitar que este exponha a mentira que lhe permitiu construir a reputação de que goza na cidade, capital simbólico que usou para poder chegar ao seu leme. O túmulo caiado, contrariamente ao que tinha sido propalado por Rørlund, não está lá fora: a linha de ferro não vai abrir a comunidade aos miasmas estrangeiros, vai expor os outros à podridão instalada na pequena cidade costeira.

Segundo Bjørn Hemmer, em “Ibsen and the realistic problem drama”, a família funciona como uma ‘micro-sociedade’, uma narrativa *mise-en-abyme*, que espelha a saúde da ‘macro-sociedade’ (1994, 70). O uso que Hemmer faz da terminologia medicinal ecoa as imagens e tropos que Tomas Stockmann, em *Um Inimigo do Povo*,

utiliza no longo discurso que faz aos seus concidadãos no quarto acto, que pode ser visto como uma paródia daquele que Bernick dirige aos seus conterrâneos, uma vez que neste o Cônsul expõe a mentira, a tibieza moral que sustentava a sua posição como pilar da sociedade. A cena é um dos grandes momentos meta-teatrais de Ibsen, porque a multidão está do lado de fora, no jardim e na rua, e o burguês, qual condenado que assume a natureza hedionda do seu crime, roga aos cidadãos da sua comunidade que lhe perdoem. A ironia está no facto de Bernick pedir aos outros, àqueles a quem se dirige e a quem oferece participação nos lucros da especulação imobiliária que engendrou, o julgamento segundo critérios de transparência e verticalidade moral que nunca observou, nem no domínio público, nem no foro privado. E embora o resultado da decisão seja adiado para um período posterior ao tempo dramático, não é difícil compreender que a verdade e a liberdade, que segundo Lona Hessel são os verdadeiros pilares da sociedade, se tornam, perante a possibilidade de lucro fácil, critérios pouco fidedignos e bastante pantanosos, como, aliás, o drama demonstra até ao momento final. Este, antes de James McFarlane defender o seu carácter irónico e corrosivo, tinha sido lido como optimista e conciliador. Segundo Bjørn Hemmer, a verdade e a liberdade, que Lona Hessel proclama como valores constituintes da sociedade, são uma citação de Georg Brandes, o crítico dinamarquês com quem Ibsen estabeleceu uma longa e profícua relação intelectual (1994, 68). Embora nas primeiras quatro peças realistas se possa entrever uma premissa ideológica – sem verdade não pode existir liberdade (Hemmer 1994, 68) – que as perpassa e enforma, o valor e as implicações semânticas dos termos implodem lentamente, uma vez que as cargas são detonadas de forma faseada ao longo do ciclo.

Uma das implosões mais significativas acontece em *Um Inimigo do Povo*. Nesta peça, a verdade perde a sua vocação universal e a personagem principal, Tomas

Stockmann, emerge como um verdadeiro inimigo do povo. Stockmann, o médico, o membro da comunidade científica, revela aos seus conterrâneos que a água que sustenta a estância balnear, o “projecto que é de igual interesse para todos os concidadãos conscientes” (Ibsen 2008b., 15), responsável pelo facto de a cidade estar “tomada por um belo espírito conciliador” (15), está infectada e constitui um perigo para a saúde pública. Apesar de as provas científicas serem irrefutáveis – há análises clínicas que provam a existência de milhares de bactérias na água –, Stockmann não compreende que a sua descoberta estabelece um nexó problemático e plurívoco com os interesses do poder político e financeiro das elites, podendo acarretar consequências devastadoras para a comunidade. Embora seja comum retratar Peter, o irmão de Tomas, como um lacaios da plutocracia governante, o papel do Intendente da cidade é bem mais complexo e, ainda que os meios que emprega para defender a sua posição sejam intimidatórios e caciquistas, este tem um sentido que importa expor e desenvolver.

Não é coincidência ou descaso Tomas e Peter serem irmãos. A sua paridade simbólica encontra eco na igual legitimidade das suas reivindicações. Tomas tem razão ao defender que a água da estância balnear está contaminada e constitui um perigo para a saúde pública; Peter, o homem encarregado da supervisão dos assuntos sócio-políticos da comunidade, assinala que o plano proposto pelo médico para resolver o problema da contaminação das águas contempla o encerramento da estância e, como tal, implica um prejuízo avultado que os grandes investidores não estão dispostos a pagar e que vai onerar os pequenos burgueses. Esse grupo que Aslaksen representa, “uma espécie de maioria sólida (*kompakt majoritet*)” (Ibsen 2008b., 41) de carácter tentacular, não quer ouvir falar de encargos financeiros adicionais. Estas duas razões, a científica e a sócio-económica, digladiam-se e a refrega terá consequências não só imprevistas, mas também imprevisíveis. Tomas, que desenvolve um comportamento mais típico de um

zelota, de um fundamentalista, do que de um cientista, convoca uma assembleia pública na qual deseja expor a verdade e persuadir os membros da sua comunidade a aceitar o seu plano. Quando se vê impedido de falar sobre a estância balnear e se apercebe de que os seus concidadãos não estão dispostos a ouvir a (sua) verdade, a de índole científica, extrapola metonimicamente e afirma outra descoberta: “todas as fontes da nossa vida moral estão contaminadas, e [...] a nossa comunidade inteira repousa sobre um monte pestilento de mentiras” (Ibsen 2008b., 89).

No quarto acto de *Um Inimigo do Povo*, Tomas parece ser o herói da nova literatura reformista que Brandes tinha vindo a teorizar: “[w]hat Brandes directs his criticism against is a conservative, stagnant society which ‘under the mask of liberty has all the features of tyranny’. His target is Victorian society with its facade of false morality and its manipulation of public opinion” (Hemmer 1994, 69). Ainda assim, Tomas faz parte desta sociedade e enquanto esta lhe foi útil, nunca a pôs em causa. Há na sua atitude um quê de *poseur*, porque, qual herói romântico, simplifica o problema e redu-lo a uma fórmula simplista de contrários – eu (e os poucos que estão comigo) e os outros, não se importando de sacrificar quem quer que seja, mesmo os seus apoiantes, quase todos familiares directos, como a sua esposa e filhos. No fim, a sua integridade torna-se uma alienação e o amigo do povo, aquele que queria proteger a comunidade do perigo da poluição, torna-se um verdadeiro inimigo do povo. Ao contrário de Bernick, que desempenha, ainda que de forma sonsa e pouco convincente, um acto público de contrição, no qual se aproxima dos seus concidadãos e lhes oferece uma oportunidade de ganho, Tomas empreende o movimento contrário e, ao longo do seu discurso público, afasta-se dos conterrâneos através da sua retórica autoritária, elitista, aristocrática: “a maioria nunca tem razão do seu lado [...]! Essa é uma daquelas mentiras sociais contra as quais um homem livre e capaz de pensar por si próprio tem de

se rebelar. [...] A razão está comigo, e com mais alguns indivíduos isolados” (Ibsen 2008b., 93). Convém notar, a propósito da posição anti-democrática do médico, a seguinte ironia: o mais romântico dos heróis de Ibsen, aquele que defende a sua solidão como uma força e identifica a sociedade como um vagalhão opressor que precisa de ser travado, é também aquele que se rebela contra o elemento constituinte da fantasia romântica norueguesa e do mito nacional, o povo (*folk*), esse grupo imaginado e imaginário. Tomas é impiedoso:

[A] doutrina segundo a qual a plebe, a multidão, as massas constituem a essência vital do povo ...são o próprio povo [*folket*]...a doutrina que diz que o homem comum, a gente ignorante e incompleta, tem o mesmo direito de condenar e de aprovar, de dirigir e de governar que as pessoas, e são poucas, distintas e intelectualmente avançadas [é uma mentira descarada]. (95)

Mais do que a destruição do halo sagrado que rodeava o povo, que alimentava a narrativa nacional e um conjunto de discursos e práticas que integrei conceptualmente, na esteira da teorização de Assmann, na memória cultural, Tomas, neste longo e fragmentado discurso, antevê o que, em 1930, José Ortega y Gasset (1883-1955) identifica como o facto “mais importante na vida pública europeia da [então] hora presente. Este facto é o advento das massas ao pleno poderio social” (2007, 39). Tal como discuti num artigo publicado em 2012³², Ibsen utiliza o seu protagonista para discutir e representar dramaticamente os perigos potenciais da ditadura da maioria, que, de acordo com Ortega y Gasset, põe em causa os princípios da democracia liberal: “[o] liberalismo [...] é a suprema generosidade: é o direito que a maioria outorga às minorias e é, portanto, o grito mais nobre que soou no planeta” (87). Nobre, porque a democracia liberal define como estrutura angular, como princípio identitário, “a decisão de conviver com o inimigo; mais ainda, com o inimigo débil [a minoria]” (87). O pensador espanhol, que escreve no advento dos regimes populistas e fascistas que viriam a

³² Henriques, Bruno. 2012. “Pode o ‘não’ ser caminho?”. In *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. Nº 16. Lisboa: Edições Cosmos. 201-228.

conquistar a Europa através da instrumentalização da democracia e dos seus meios, teme o apagamento das minorias e, por conseguinte, da democracia liberal, esse regime belo e “tão antinatural”:

Conviver com o inimigo! Governar com a oposição! Semelhante ternura não começa a ser já incompatível? Nada acusa com maior clareza a fisionomia do presente como o facto de irem sendo tão poucos os países onde existe a oposição. Em quase todos, uma massa homogénea pesa sobre o poder público e esmaga, aniquila todo o grupo opositor. A massa – quem o diria ao ver o seu aspecto compacto e multitudinário? – não deseja a convivência com o que não é ela. Tem ódio de morte ao que não é ela. (87)

Embora pareça um anacronismo citar Ortega y Gasset para caracterizar a massa que se opõe a Tomas em *Um Inimigo do Povo*, o filósofo espanhol lembra que o homem-massa, que se preparava para assumir o leme da vida pública europeia nos anos 30, “foi produzido e preparado no século XIX” (2007, 70) e, antes que o termo massa seja tomado como uma mera realidade quantitativa, Ortega y Gasset apressa-se a definir a sua identidade qualitativa e transversal no que concerne à classe de pertença: “«massa» [...] não designa aqui uma classe social, mas uma classe ou modo de ser homem” (111). Este homem é complacente, preguiçoso intelectualmente e satisfaz-se com as ideias e apetites que encontra em si (77). Perante isto, Tomas poderia ser visto como um aristocrata, um homem que se opõe à ditadura da maioria, à mediania intelectual dos que a constituem e se ergue acima dela e, por isso, ganha o direito de a conduzir. O povo idealizado pelos românticos transformou-se numa massa mediana e medíocre. No caso particular de Ibsen, o homem-massa é composto (i) pelos burgueses anónimos que estão dispostos, sem estarem cientes de todos os pormenores do problema das águas e das suas implicações para a comunidade, a defender a manutenção do *status quo*; (ii) pelos jornalistas sem escrúpulos profissionais; (iii) pelos pequenos proprietários, que não querem perder as suas fontes de rendimento; (iv) por Peter, o representante dos interesses do grande capital financeiro.

De acordo com Ortega y Gasset em 1930, a burguesia impunha “ a estrutura do seu espírito na época” (2007, 111). Franco Moretti parece discordar, uma vez que, na década de 30 do século XX, para o professor italiano, a burguesia tinha já perdido a legitimidade – eis a grande diferença entre estas duas posições críticas – do extraordinário poder político, social, económico e financeiro que exerceu durante século XIX: “[w]hat has evaporated is the sense of bourgeois *legitimacy*: the idea of a ruling class that doesn’t just rule, but *deserves* to do so” (2013, 20). Os valores que justificavam o poder (20) – a honestidade, a responsabilidade, a eficiência – não passavam de máscaras que ocultavam os verdadeiros interesses, tal como Bernick e Peter, entre outras personagens, ilustram. Em Ibsen, os sintomas da infecção que viria a provocar uma septicemia na burguesia europeia tornam-se conflitos e as soluções que vão sendo engendradas – a provável conciliação comunitária que tem por base a ganância, em *Os Pilares da Sociedade*, por exemplo – têm uma qualidade cômica, são canja de galinha dada a moribundos. Mesmo as personagens como Tomas, que se erguem contra o *status quo*, que teimam em encontrar as fontes de pestilência da comunidade e que não se comprometem com os esquemas materialistas e mundanos, ou aquelas que, como Gergers Werle, em *O Pato Selvagem*, do qual Tomas é um claríssimo predecessor, definem a sua identidade através de uma “Reivindicação do Ideal” (Ibsen 2008a., 390), até estes ou principalmente estes são julgados e declarados culpados, porque, por trás do aparente altruísmo, há um potencial nefasto que se manifesta e atinge todos à sua volta, sobretudo os mais desprotegidos, como os filhos de Tomas ou Hedvig.

A este propósito, gostaria de dedicar algumas linhas a Petra, a filha mais velha do protagonista, que, durante toda a peça, apoia com veemência as reivindicações do pai, insurgindo-se contra o tio e respectivos apoiantes. A professora partilha, por um

lado, o entusiasmo de Tomas e, por outro, a rigidez conceptual do tio, com quem Ibsen estabelece uma relação onomástica de natureza irónica. Embora sejam as personagens mais sérias, na dupla acepção desta palavra, do elenco de *Um Inimigo do Povo*, são também, talvez por isso mesmo, as mais ridículas. A mulher emancipada e politicamente radical recusa-se a traduzir um conto moral do inglês, porque este veicula uma visão simplista e errónea do mundo, de acordo com a qual os justos são compensados e os prevaricadores castigados. Ora, apressa-se Petra a dizer a Hovstad, “não é assim que as coisas acontecem na vida real” (Ibsen 2008b., 65). A rejeição da moral vitoriana – não é despreciando o conto ser inglês – parece colocar Petra em rota de colisão com Peter, encarnação da mesma; no entanto, é ela, não o tio, que sucumbe, de forma deveras constangedora, ao mesmo tipo de raciocínios morais que rejeita: como Tomas tem a razão, isto é, a evidência científica está do seu lado, o projecto social e político do médico triunfará necessariamente.

Brian Johnston, em *Text and Super Text in Ibsen's Drama*, traça uma geneologia de referências e modelos para Tomas: Polinices, Sócrates, Jesus e através destes arquétipos, que funcionam como eixos dramáticos de *Um Inimigo do Povo*, Johnston reconhece uma evolução da personagem. Ainda assim, o professor norte-americano apressa-se a tecer uma ressalva importante:

[T]he archetypal identities are raised by the character's *actions in performance*. Stockmann is not Socrates (or Polyneices) in modern dress; he is a modern character whose actions lead him into the Socratic situation, someone who repeats one of the significant, and therefore recurrent, actions of our species [desafiar a comunidade]. (1989, 168)

De acordo com Johnston, a profissão de Tomas inscreve a personagem na modernidade, permitindo, ao mesmo tempo, criar uma relação com alguns arquétipos: “the physician-scientist, a figure whose quest for truth in the nineteenth century was both the equivalent, and continuation, of the Hellenic tradition of rational inquiry; as in Socrates’

day, changing our concepts of the cosmos we inhabit” (1989, 169). Ainda que equivalente, a figura do cientista na sociedade burguesa e moderna merece aturada reflexão, pois só assim a comparação de Johnston pode ser discutida com propriedade. Na assembleia de cidadãos do quarto acto de *Um Inimigo do Povo*, Tomas Stockmann afirma que a sua comunidade é composta por bestas: “[s]omos todos autênticos animais, é o que nós somos. Mas não há muitos animais de raça entre nós. Existe uma distância abissal entre o homem-caniche e o homem-rafeiro” (Ibsen 2008b., 97). Há em todo o discurso do médico uma qualidade humorística, mas não irónica; com isto quero dizer que, embora os termos, a ferocidade do tom e a performance discursiva do médico sejam potencialmente ridículos, Tomas não revela ponta de cinismo, de distância crítica entre aquilo que diz e aquilo em que acredita e termina, declarando: “[f]iz a minha obrigação” (102). A metáfora bestial causa particular indignação, porque dinamita a imagem de seriedade e reserva que a burguesia tinha definido como traço da sua identidade pública e privada. Franco Moretti identifica a seriedade como uma característica burguesa (é uma das palavras-chave) e recorda que Diderot, no século XVIII, chamou *genre sérieux* ao *drame bourgeois* (2013, 72). Tal como a classe que representava, o género sério também ocupava uma posição de permeio, neste caso entre a tragédia e a comédia: “[i]t’s a great intuition, which updates the age-old connection between style and social class; to the aristocratic heights of tragic passion, and the plebian depths of comedy, the class in the middle adds a style which is itself in the middle: neither the one nor the other” (72-73). No entanto, o drama burguês tomou sempre a tragédia, em detrimento da comédia, como exemplo e modelo a seguir: “[s]erious may not be the same as tragic, true, but it does indicate something dark, cold, impassable, silent, heavy; an irrevocable detachment from the ‘carnavalesque’ of the labouring classes. Serious, is the bourgeoisie on its way to being the ruling class” (74).

No século XIX, o de Ibsen, a burguesia tinha chegado ao topo da escala social: os seus valores, como disse atrás, enformavam a mundividência da sociedade europeia ocidental. Mais do que honesto e digno de confiança, o burguês é grave, circunspecto, sisudo como Peter Stockmann, a encarnação destas características em *Um Inimigo do Povo*. A chegada do Intendente a casa do irmão, logo no primeiro acto, é um dos momentos mais eficazes da técnica dramática de Ibsen. De forma ágil, elegante e económica, num curto diálogo entre Peter e Katrine, sua cunhada, Ibsen estabelece um contraste entre os dois irmãos: por um lado, o Intendente de hábitos frugais, abstémio, solitário, sério e protocolar, por outro, o médico que aprecia convívios regados a álcool, que prima pela alegria e bonomia e tem tendência para gastar mais do que pode. Quando, mais tarde, na assembleia, Tomas ataca o seu irmão e o acusa de pertencer à plebe, de ser um homem-rafeiro (Ibsen 2008b. 98), o médico está a atentar contra a imagem de pilar da sociedade que Peter entende como sua e que todos, inclusive o seu irmão até esse momento, reconheciam como válida.

O insulto – a aproximação bestial – torna-se particularmente ofensivo, porque mina a posição da burguesia na pirâmide social: em vez de pilares da comunidade, de senhores e mestres, o burguês retratado por Tomas, ele mesmo um membro da classe burguesa, é destituído da sua humanidade, sendo empurrado para fora da organização social humana, para um nível inferior, irracional e, como tal, controlado por impulsos e apetites. Os ecos de Charles Darwin (1809-1882) e de *A Origem das Espécies*³³ (*On the Origin of Species*, 1859) são claríssimos: o argumento do cientista inglês, segundo o qual o homem, ao invés de uma criatura eleita, criada por Deus com o intuito de dominar o mundo, seria um produto aleatório de um processo de selecção natural, um animal (consciente) entre outros, encontra no discurso de Tomas um correlato. O

³³ A primeira tradução dinamarquesa de *A Origem das Espécies* é de 1872.

achincalhamento atinge o paroxismo, quando o médico-cientista distingue entre os “rafeiros feios, pelados, que andam a correr pelas ruas e nos emporcalham as paredes das casas” (Ibsen 2008b., 97) e os caniches, os cães de *pedigree* que vêm “duma linhagem que, há várias gerações, é criada em ambientes distintos, onde reinam a boa comida, boa música e vozes harmónicas.” (97). A estes, cujo crânio “se desenvolveu de um modo muito diferente do do rafeiro” (97), ensinam os saltimbancos “os truques mais incríveis” (97). Tal como os cães, também os homens estão divididos entre “o homem-caniche e o homem rafeiro” (97). Embora seja um homem da ciência e do seu tempo, Tomas não subscreve, aqui, qualquer teoria frenológica, serve-se dos cães como tropo para poder discorrer sobre a plebe e a nobreza do espírito. Como seria de esperar, a comunidade reage com ferocidade aos insultos de Stockmann e Hovstad, falando por muitos pequeno-burgueses de raízes humildes e populares – a burguesia sempre se definiu e orgulhou das suas fronteiras porosas –, insurge-se: “[d]escendo de camponeses humildes e orgulho-me de ter as minhas raízes nessa plebe que aqui se despreza” (98). Tomas apressa-se a clarificar o equívoco: “[a] plebe de que falo não se encontra apenas nas profundezas mais baixas; a plebe de que falo manifesta-se e multiplica-se à nossa volta, até nos píncaros da sociedade. [...] [O] meu irmão Peter é tão plebeu como qualquer outro que ande sobre duas patas...” (98). O critério que o médico utiliza para identificar a plebe – o “facto de ele [Peter] pensar como pensam os superiores dele e acreditar no que acreditam os superiores dele. As pessoas que agem assim constituem a plebe intelectual” (98-99) – tem uma ténpera universal, não discrimina classe ou género. Ortega y Gasset assevera que é “intelectualmente massa aquele que perante um problema qualquer se contenta com pensar o que boamente encontra na sua cabeça” (2007, 77). Se se considerar que ‘na cabeça’ não se encontra nada que não seja lá

colocado, as definições de Tomas e do filósofo espanhol são, em grande medida, correlatas e dialógicas.

Tomas, porém, trai a sua própria definição e revela um preconceito de classe. Em primeiro lugar, o médico nunca se lembra do nome da criada e a situação que se dá no fim do primeiro acto – “[e]ntrega à...à...que diabo é o nome da rapariga? Entrega à criada, pronto” (Ibsen 2008b., 32) – repete-se no princípio do quinto acto e desta vez os termos utilizados são claramente ofensivos: “[e]la ainda...que diabo é o nome dela...daquela tonta...ela ainda não foi chamar o vidraceiro?” (105). O grau de desprezo encrudesce na referência final: “[d]iz à cara suja que leve isso ao Texugo o mais depressa possível” (123). No fim da peça, Tomas solicita doze discípulos, que, tal como nos Evangelhos, provêm das classes mais humildes da pirâmide social; no entanto, ao contrário de Jesus, os seguidores do médico não constituem uma primeira escolha, pelo contrário, são refugio social que Tomas, dado o ostracismo a que foi condenado, se vê forçado a utilizar: “[t]raz-me alguns exemplares [meninos de rua]. Vou fazer a experiência com rafeiros [*kjøterne*]. Uma vez não são vezes e pode haver cabeças extraordinárias entre eles” (126). Eles são os que vivem em casas não arejadas, os pobres, os não-burgueses. Mesmo no momento em que professa a sua fé neles, nos outros que não são como ele ou os filhos dele, Tomas vinca a distinção entre classes. Não deixa de ser interessante notar que também Peter, seu irmão, alimenta um preconceito em relação às classes mais baixas: “[e]sta gente [Hovstad] que descende directamente de camponeses é estranha; não conseguem abandonar a grosseria” (17). A vocação universal da mensagem de Jesus, da figura do messias é, aqui, completamente parodiada: Tomas é um salvador sem verdadeira fé nos seus apóstolos, que, tal como cães de circo, vão ser treinados para obedecer ao mestre. O evangelho que Tomas vai pregar, ao invés do de Cristo, não passa do capricho de um burguês idealista

contrariado. Na cena final, Ibsen volta a parodiar uma cena bíblica, desta feita, o Calvário: Tomas, que se intitula o mais forte dos homens e, por isso, o mais sozinho do mundo (Ibsen 2008b., 127) – “Meu Deus, Meu Deus, porque Me abandonaste” (Mt. 27: 46), diz Jesus perto da hora derradeira –, acredita que está a inaugurar uma nova era. Todavia, se a morte e a ressurreição de Jesus representam, na história do Ocidente, um momento decisivo, de charneira mesmo, a recriação de que Tomas é protagonista revela-se patética, porque, ao contrário do Messias ou de Sócrates, o médico é incapaz de um verdadeiro sacrifício. Assim, o que se antevê é destruição, simbólica pelo menos, da personagem principal e da sua família. Tal como no momento da crucifixão de Jesus, também Tomas está rodeado por mulheres: a sua esposa e Petra. Katrine, que ao longo da peça mantém uma atitude sensata, reconhecendo legitimidade a algumas das afirmações do marido, acusando-o, todavia, de ser insensato, zomba de Tomas – “(*sorri, e abana a cabeça*)” (Ibsen 2008b., 127); por seu lado, a filha reafirma a fé cega: “(*agarra-lhe as mãos para lhe dar alento*): Pai!” (127).

A sobranceria de Tomas, o *pedigree* moral e intelectual que reconhece para si mesmo – ele é afinal, ao contrário dos demais, um homem-caniche, um membro da aristocracia intelectual e, como tal, um profeta e um filósofo, assim como um líder da comunidade –, resulta da sua pertença ao que Ortega y Gasset chama “grupo superior” (2007, 111) da burguesia, uma “aristocracia do presente” (111): o dos técnicos, do qual fazem parte os engenheiros, os médicos, os professores, entre outros (111). Destes, o filósofo espanhol destaca o representante de “maior elevação e pureza” (111): o homem de ciência – *videnskapsmann* (Ibsen 2006b., 606) –, designação que Tomas escolhe para si. No entanto, ao invés do que se poderia esperar, esta pertença não acrescenta legitimidade ao discurso do médico, antes a elimina completamente, isto, claro, porque subscrevo o pensamento de Ortega y Gasset:

[O] homem da ciência actual é o protótipo do homem-massa. E não por acaso, nem por defeito unipessoal de cada homem de ciência, mas porque a própria ciência – raiz da civilização – o transforma automaticamente em homem-massa; quer dizer, faz dele um primitivo, um bárbaro moderno. (2007, 111)

Ibsen chasqueará exemplarmente esta figura em *Hedda Gabler*, com Jørgen Tesman, o doutor em “artesanato doméstico na Idade Média” (Ibsen 2008a., 50). O marido da mais célebre personagem de Ibsen torna-se o epítome do “especialista [que] ‘sabe’ muito bem o seu cantinho pequenino de universo; mas ignora de raiz tudo o resto” (Ortega y Gasset 2007, 113). Ortega y Gasset explora a contradição de o começo da especialização coincidir com um “tempo que chama homem civilizado ao homem ‘enciclopédico’ ” (112), quando este tipo de saber – horizontal, panorâmico e superficial – estava já em rota de colisão com o novo e emergente paradigma científico:

Quando em 1890 [data de publicação de *Hedda Gabler*] uma terceira geração toma a direcção intelectual da Europa, encontramos-nos com um tipo de cientista sem exemplo na história. É um homem que [...] conhece só uma ciência determinada, e mesmo essa ciência só conhece bem a pequena porção em que ele é investigador activo. (112)

Em *Um Inimigo do Povo*, Tomas ainda pertence à segunda geração do processo de especialização científica, aquela em que “a especialidade começa a desalojar dentro de cada homem de ciência a cultura integral” (Ortega y Gasset 2007, 112). Não menos importante do que o par Tomas/ Peter é o par Tomas/ Morten Kill, nomeadamente no que concerne à dicotomia presente/ passado. Sobre esta personagem, Brian Johnston afirma: “[o]ld Morten Kill belongs to a generation to whom microbes are incomprehensible, though he is willing to use the public’s apparent acceptance of this ‘absurdity’ as a weapon against the mayor and colleagues who have driven him from power” (1989, 169). O Texugo, assim é conhecido entre as gentes da cidade, desconfia da realidade microscópica, chama-lhe macacada, mas está disposto a apoiar Tomas, mesmo não acreditando nele, se isso lhe proporcionar poder e boa reputação. A realidade microscópica – “[t]he microbial science, employed by Thomas, in its way

opened up as vast perspectives as the biological theories of Darwin and the findings of astronomy” (169) –, um mundo invisível a olho nu, torna-se motivo de dissídio entre os membros da comunidade por motivos financeiros; porém, nem Peter nem os seus apoiantes põem em causa a veracidade das análises e das conclusões científicas de Tomas. Morten Kill representa, na peça, um outro tempo e uma outra mundivência que o conhecimento científico moderno torna obsoletos. A idade avançada do velho Kill é, em si, um símbolo não só do seu ocaso, mas também do fim de um tempo, a que Brian Johnston chama pré-científico (177).

O autor de *Text and Supertext in Ibsen's Drama*, um dos grandes leitores da obra do dramaturgo norueguês, estabelece uma distinção que importa analisar aturadamente: [t]his later generation of entrepreneurs [Peter e aqueles que representa] can appropriate the new science for selfish and limited purposes while refusing to permit to science the one thing it requires to flourish: the dissemination of truth” (1989, 169). E eis o problema: a verdade, tal como o próprio Tomas Stockmann a entende – afinal, é ele que vocifera: “[u]ma verdade normal vive em regra...vejamos...uns dezassete, dezoito, no máximo vinte anos” (Ibsen 2008b., 94) – não possui um carácter eterno, pelo contrário, tem uma natureza transitória e caducante. O médico-cientista está a dar conta do conceito de verdade na era da ciência moderna, baseada em hipóteses sujeitas a confirmação ou falsificação e, deste modo, Tomas está a pensar e agir em consonância com o novo paradigma, que representa no texto de Ibsen. É, assim, compreensível que o médico se erga contra todos os que põem em causa, ignoram ou tentam silenciar o resultado das análises – da exploração moderna ao reino invisível – que ele promoveu. No entanto, o comportamento de Tomas espelha o do irmão e, de um certo ponto de vista, é mais perigoso e pernicioso do que o de Peter, porque, ao contrário deste, que nunca perde o fito e estabelece um plano de acção exequível, subordinado aos interesses

dos grandes proprietários que serve, o médico, ferido no seu orgulho profissional, surdo a qualquer outra ‘verdade’ que não a sua, que toma como a única, investe, qual touro enraivecido, contra a cidade e torna-se um verdadeiro inimigo do povo, uma vez que prefere arrasá-la a “vê-la prosperar com base numa mentira” (100).

Se, por um lado, Brian Johnston está certo ao afirmar que a disseminação da verdade é o objectivo da ciência, por outro lado, a verdade no texto de Ibsen perdeu o carácter unívoco, monolítico e universal, tornando-se, plurívoca, quando não equívoca, fragmentada e particular. A este propósito, diz Peter: “[a] questão de aqui se trata não é puramente científica, é híbrida [*kombinert*]” (Ibsen 2008b., 52). Sobre a natureza do problema, o cientista decide não se pronunciar, dando voz, porém, à sua preocupação fundamental: “seja o que for, que me interessa?! O que eu quero é ter liberdade de me exprimir sobre todas as questões do mundo” (52). O especialista, o representante do mundo microscópico, quer liberdade para expressar a sua opinião sobre todos os assuntos do mundo e, de acordo com os princípios da democracia liberal – que Ortega y Gasset vê ameaçados pela ditadura absolutista das maiorias – impedir Tomas de exercer o seu direito transforma Peter e os seus aliados em ditadores; porém, os juízos do médico sobre assuntos de natureza política e social carecem de autoridade ou de uma autoridade superior à de qualquer um dos seus concidadãos a quem chama rafeiros.

Posto isto, discordo em absoluto da leitura que Brian Johnston empreende sobre o papel do médico na peça e sua relação com os arquétipos que Ibsen convoca: “[Tomas] *embodies* the universal spirit by taking on the kinds of action that have archetypal significance” (1989, 174). Não tenho quaisquer dúvidas sobre a dimensão arquetípica – Jesus e Sócrates são figuras tutelares nesta peça, espectros (*gengangere*) que caminham lado a lado do médico – das acções de Tomas; a minha discordância prende-se, contudo, com a ideia subjacente à leitura que Johnston realiza da dramaturgia

contemporânea de Ibsen: “the twelve plays, from *Pillars of Society* to *When We Dead Awaken*, made up a cyclical work, an odyssey of the human spirit directly paralleling that charted by Hegel in *The Phenomenology of Mind*” (10). Devo esclarecer que não considero a hipótese de Johnston infundada; a leitura exaustiva que o professor norte-americano desenvolve em *The Ibsen Cycle: The Design of the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken* (1975) e *Text and Super Text in Ibsen’s Drama* (1989) é persuasiva: há nestas peças um supertexto (1989, 11), isto é, uma claríssima relação intertextual com o texto de Hegel. Contudo, ao invés daquilo que Johnston defende, a relação das últimas doze peças de Ibsen com *A Fenomenologia do Espírito* é, na minha opinião, paródica: Ibsen cita o percurso para provar a sua inoperância através de uma distância irónica. Assim, não posso aceitar que o objectivo do dramaturgo norueguês fosse o seguinte: “Ibsen’s ambition was to bring back authenticity to this faked plenitude by converting the terms of our everyday consciousness from the stereotypical to that of forms filled with significance” (13). Se, por um lado, é verdade que o mundo representado por Ibsen é oco, superficial e falso, por outro, todas as demandas idealistas deste ciclo – de Gregers Werle a John Gabriel Borkman, passando por Hedda Gabler e Alfred Allmers – acabam em ruína e morte. O sentido que Johnston identifica e que, segundo ele, subjaz à concepção do ciclo, está dependente de uma perspectiva hegeliana deveras optimista:

Man – as millions of individual men and women, heroes and heroines, thinkers, and nations – gradually has established through his or her actions, institutions, arts, sciences, cultures, religions, and philosophies the complete realm of Reason, which modern man is capable, at great effort, of recovering. In this realm of Reason or total Concept, there is no *lost* past; what has been lost is only the inessential in past forms of consciousness; what was essential has been taken up into the continuing life of consciousness. (1992, 46)

Johnston compreende, na esteira de Hegel, a história como um contínuo dialéctico, um caminho cumulativo: “all dialectical thought-paths lead to the Absolute

Idea and to the knowledge of it which is itself” (Findlay 1977, vii); contudo, nas últimas doze peças de Ibsen, o passado assume uma qualidade atrofiante, em parte mais consentânea com uma advertência de Nietzsche: “there is a degree of doing history and a valuing of it through which life atrophies and degenerates” (2010, 7). O autor de *A Gaia Ciência* entende o excesso de história, um traço de cultura e educação que os seus contemporâneos muito estimavam, como uma orgia nefasta, sintoma de uma contradição nociva: “our modern culture is not alive [...]; that is, it is really no true culture, but only a way of knowing about culture” (30). O conhecimento que o agente moderno, o contemporâneo de Nietzsche e de Ibsen, acumula é inútil, uma vez que não supre qualquer necessidade efectiva do sujeito – “a motivation driving outwards” (30) –, é apenas uma vaidade que poderia ser apelidada de acumulação cultural patológica; porém, mais do que uma patologia, o perigo desta prática reside na sua índole fraudulenta. Este saber desvitalizado, vampiresco e académico – “the supersaturation of an age in history” (37) – tem consequências ltuosas, de entre as quais destaco: “the personality is weakened; an age is caught up in the fantasy that it possesses the rarest virtue, righteousness, in a higher degree than any other time; [...] the instincts of a people are disrupted, and the individual no less than the totality is hindered from developing maturely” (37).

Muitas personagens de Ibsen, nomeadamente os homens – Bernick, Rørund, Helmer, Manders, Tomas, Gregers, Lyngstrand, Tesman, entre tantos outros – são exemplos de personalidades enfraquecidas, truncadas e atrofiadas. Estes moralistas que navegam nas respectivas comunidades com aparente eficácia e sucesso – alguns são bastante cultos até, como Rørund, Tomas e Tesman – são anões que raramente se apercebem da sua verdadeira dimensão. Brian Johnston, na esteira do pensamento de Sigurd Ibsen, filho do dramaturgo norueguês, dá voz a esta contradição: “[d]ue to the

contradictions between our scientific knowledge and our older inheritance, we create an ironic disparity between our actual situation in the cosmos and the social and personal realities by which we still live. (This discrepancy is the basis of Ibsenian tragedy [...])” (1989, 47). No entanto, este reconhecimento não encontra eco na leitura que faz dos dramas, que enferma de um erro lógico: Johnston aplica dedutivamente uma chave, obrigando as peças de Ibsen a conformarem-se com a premissa de partida, a tornarem-se dramas *à clef*, ainda que os textos se rebelem com frequência.

Um dos aspectos mais interessantes e concomitantemente problemáticos da macro-interpretação de Brian Johnston prende-se com a inscrição do ciclo no presente histórico do último quartel do século XIX: “only the context of the whole of the Realist Cycle allows us fully to understand any individual play within the cycle. This means, of course, that Ibsen was writing primarily not for his contemporaries [...] as for posterity” (1989, 12). Embora seja o próprio dramaturgo a reconhecer o nexo entre as doze peças finais – “the series of plays which began with *A Doll’s House*³⁴ and which [...] ends with *When We Dead Awaken* “ (apud Meyer 1985, 829) – e a defender que estas formavam um ciclo, o argumento segundo o qual Ibsen – o herói dramático do seu tempo, o autor que devolveu ao palco europeu protagonismo social e político por justamente interpelar e expor sem embaraço a sociedade a que pertencia, o tempo que o constituía e constrangia – estava a escrever um dodecaedro dramático para o espectador do futuro requer consideração atenta. Em primeiro lugar, Ibsen estava ciente da temporalidade das suas peças, afirmando até que no futuro, caso houvesse vontade de as encenar, os dramas teriam, nomeadamente em tradução, de ser reescritos e adaptados (Ibsen 1964, 221-222). David Hare (1947-) seguiu o conselho do dramaturgo norueguês, quando em 2016 adaptou *O Construtor Solness* para o palco inglês:

³⁴ A inclusão de *Os Pilares da Sociedade* neste ciclo é hoje consensual.

Ibsen [...] insisted that if his plays survived after his death, they would need to be revised constantly for foreign production. [...] Ibsen requested the plays always be presented in what he called ‘the everyday speech of the time’, and, by definition, he expected that speech to change.³⁵

Depois, se é verdade que Ibsen, aquando da publicação da sua obra completa, em 1898, defendeu a leitura cronológica das suas peças (Ibsen 1964, 330), também é verdade que há, entre a proposta do dramaturgo norueguês e uma sequência hegeliana, uma distância assinalável. Sobre isto, merecem atenção as palavras de J.N. Findlay: “[f]rom the point of view of the notional phases [...], they grow out of and into one another, not in the derived temporal sense in which parts of an organism grow out of one another, but rather in the primary sense in which, for example, the whole series of numbers grows out of certain basic arithmetical principles” (1977, x). A semelhança entre esta descrição e as palavras de Brian Johnston sobre o funcionamento dialéctico do ciclo ibseniano demonstra, por si, a colagem conceptual:

The Phenomenology of Mind is in fact a succession of such dramas of the human spirit, a total structure built up out of the destruction of its successive parts, and this, I have contended, is true also of Ibsen’s Realist Cycle, in which, from the first play to the last, we see both the erosion and evolution of spiritual forms. (1989, 23)

No entanto, tal como Finlay recorda, o sistema hegeliano tem um fito totalizante: “[t]he notional integration [...] ends, according to Hegel, in Absolute Knowledge or the Absolute Idea, the test of whose absoluteness consists simply in the fact that nothing further remains to be taken care of” (1977, x). Ora, para que a integração seja possível, uma vez que a Ideia Absoluta funciona como fundamento e objectivo do percurso dialéctico, a relação com o passado torna-se absolutamente necessária, uma vez que o percurso do espírito é histórico e evolutivo. O agora clássico *The Art of Memory* (1966), de Frances A. Yates (1899-1981), começa com uma história, que é como quem diz, uma

³⁵ <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/23/david-hare-adaptations-the-master-builder-chekhov-old-vic> (17/08/17).

memória: Simónides de Ceos, poeta, foi contratado por Escopas, um nobre da Tessália, para declamar um poema em honra do anfitrião. Nele, o poeta incluiu uma referência a Castor e Pólux, que Escopas aproveitou maliciosamente para reduzir o pagamento acordado para metade, sendo que a outra metade deveria ser cobrada aos gémeos. Pouco depois, Simónides recebe um recado e abandona o banquete. Quando chega cá fora, os dois rapazes que supostamente estariam à sua espera tinham desaparecido. Durante este trânsito, o tecto do salão onde o banquete estava a decorrer colapsa, esmagando todos os convivas. Os danos causados foram de tal forma graves que o reconhecimento teria sido impossível, não fosse Simónides, que se recordava com exatidão dos lugares ocupados por Escopas e por cada um dos seus convidados (1974, 1-2). Yates traça, assim, a genealogia da arte da memória, uma técnica que Cícero descreveu da seguinte forma:

He [Simónides] inferred that persons desiring to train this faculty (of memory) must select places and form mental images of the things they wish to remember and store those images in the places, so that the order of the places will preserve the order of the things, and the images of the things will denote the things themselves, and we shall employ the places and images respectively as a wax writing-tablet and the letters written on it. (*apud* Yates, 2)

Para Johnston, o ciclo realista ibseniano funciona como um teatro de memória: cada uma das peças é um *locus*, um lugar-imagem que oferece ao espectador acesso a uma realidade-memória velada. Na Antiguidade Clássica, um mundo em que a memória era uma competência fundamental, o desenvolvimento de técnicas mnemónicas tornou-se essencial, em particular para os oradores, que, deste modo, poderiam declamar longos discursos sem interrupções e falhas retóricas. Yates parafraseia a descrição que Quintiliano oferece deste processo:

In order to form a series of places in memory [...] a building is to be remembered, as spacious and varied as one as possible, the forecourt, the living room, bedrooms, and parlours, not omitting statues and other ornaments with which the rooms are decorated. The images by which the speech is to be remembered [...] are then placed in imagination on the places which have been memorised in the building. This done, as soon as the memory of the facts

requires to be revived, all these places are visited in turn and the various deposits demanded of their custodians. (1974, 3)

Tal como Quintiliano, também Brian Johnston imagina a dramaturgia realista de Ibsen como um edifício, neste caso de papel ou, mais adequadamente, de momentos/ estações performativas. Cada peça, através da intertextualidade (supertexto), comunica com outro tempo, com uma fase passada da peregrinação do Espírito, assim desenhada por Hegel na *Fenomenologia*. Com isto, Johnston não está a defender que as doze peças realistas sejam meras ilustrações dramáticas da filosofia hegeliana; no entanto, o realismo de Ibsen, ao invés do que, por exemplo Auerbach diz sobre ele, não é, ainda que haja semelhanças e relações inegáveis, um naturalismo fotográfico *à la manière* de Zola – superfície condenada à obsolescência pela história, uma vez que a burguesia, a classe representada, mudou, depois de 1914, para lá de qualquer possibilidade de reconhecimento (Auerbach 1996, 488). A leitura de Johnston reconhece o compromisso estético de Ibsen com o realismo e até com algumas características naturalistas; porém, para o autor de *Text and Supertext in Ibsen's Drama*, o daguerreótipo é apenas uma película que reveste um substrato profundo, opinião que está em sintonia com um juízo crítico, cada vez mais, consensual: “[m]any critics already have recorded their sense that Ibsen is doing something bigger than traditional accounts [...]: something more than offering us trenchant social criticism, penetrating character analysis, and unsparing self-criticism together with consummate technical skill” (Johnston 1992, 30).

Qualquer leitor ou espectador, já para não falar de um exegeta, nota a importância do passado na dramaturgia ibseniana, nomeadamente nas peças posteriores a *Os Pilares da Sociedade*. A relação do presente com o tempo anterior é, todavia, plurívoca. Alguns autores tendem a prestar mais atenção aos eventos que precederam a mimese, outros preferem estabelecer nexos com o passado, com a memória cultural. Einar Haugen diz que os enredos das peças realistas de Ibsen são o ‘último acto’ de uma

longa série de eventos que são recuperados através da ‘técnica retrospectiva’: “[i]n each play a stranger or an old friend arrives to bring out the past and precipitate the revelation of the real situation behind the glossy surface” (1979, 65). George Steiner, por sua vez, acrescenta: “Ibsen starts where earlier tragedies end, and his plots are epilogues to previous disaster” (1980, 296). A originalidade de Brian Johnston mora no carácter exemplar, pedagógico até, que o passado e a memória, na esteira de Hegel, desempenham na dramaturgia contemporânea de Ibsen:

Memory, the recollection of the past, which readers will recognize as so important an element of Ibsen drama, is, in Hegel, paradoxically an instrument of liberation *from* the past. As in the Ibsen dramatic action, the Hegelian dialectical action enforces a serious life-and-death confrontation with the past, an ‘awakening’ that [...] has impelled the consciousness toward *authentic* life” (1992, 48)

Do ponto de vista do diagnóstico, Johnston e Raymond Williams chegam à mesma conclusão: o mundo retratado por Ibsen no ciclo realista é uma falsificação, sofre de inautenticidade. Johnston defende mesmo que o realismo de Ibsen se distingue do praticado pela tradição da peça bem-feita, porque, ao invés do que acontece com os dramas *à la manière* de Sardou e Scribe, os textos realistas do dramaturgo norueguês não visam provocar um abalo, mas arrasar as fundações da sociedade burguesa (1992, 56). Porém, ao contrário de Williams, para quem a situação ibseniana é, em si, paroxístico e incurável, Johnston, de forma bastante otimista, prescreve uma terapia.

Se, por um lado, Johnston reconhece a qualidade ambivalente do passado na dramaturgia de Ibsen: “the past is both a source of repression, convention, inhibition and dead habit; [...] [and] it is a source of liberation, of a release into terms of action and thought larger than those permitted by the present” (1992, 70); por outro, na esteira da filosofia hegeliana, o professor americano subscreve a primazia da função libertadora dos tempos idos, uma vez que a experiência teatral ibseniana, ainda que de forma semi-consciente, abre portas a uma comunicação temporal: “[w]e might not be consciously

be aware of all the archetypal and historical memories that are being awakened by the modern actions, but these, nevertheless, are working upon us, controlling and guiding the nature of our responses in the theater” (13). Em suma, cada uma das peças realistas de Ibsen funciona como um *locus* que evoca uma memória mais profunda, que, por sua vez, ilumina a acção presente, permitindo ao espectador uma compreensão mais alargada do empreendimento dramático de Ibsen, até porque, tal como Johnston defende, “unity is more likely to be an artist’s intention” (1989, 22).

O argumento de Johnston é, curiosa e paradoxalmente, contra-democrático e elitista, uma vez que exige ao espectador a submissão a um sistema filosófico complexo, unipessoal, sem o qual a dramaturgia ibseniana não passaria de uma superfície realista. Se a isto se juntar o facto de Ibsen ter escolhido representar a burguesia, a protagonista do capitalismo ocidental, democrático e popular, acolher a premissa exegética de Johnston torna-se difícil; no entanto, Ibsen manterá sempre uma relação cínica com a democracia, o que faz com que muitos comentadores, coevos e não só, tenham tido grande dificuldade em arrumá-lo à esquerda ou à direita do espectro político. Um conjunto de pensadores revolucionários finiseculares, entre os quais, Friedrich Engels, George V. Plekhanov (1856-1918) e Anatoli Lunacharsky (1875-1933), notou com grande acuidade a ambivalência política de Ibsen e da sua dramaturgia realista, abrindo, assim, portas para uma possibilidade exegética perversa: será o ciclo uma empresa reaccionária composta por enganadores dramas revolucionários, uma espécie de *coup* dramático levado a cabo por um conjunto de agentes – cada uma das peças – infiltrados que usam máscaras progressistas?

A discrepância entre o papel de cada uma das peças e o sentido do ciclo é reconhecida pelo próprio Johnston, ao afirmar que todos os dramas seguem um padrão reconhecível: “a given situation existing in untruth or inadequate truth, concealing

conflicts and contradictions from the past and the present that, when unmasked, will force an evolution to a new condition free of *these* contradictions but vulnerable to new and higher ones” (1992, 69). Nesta citação Johnston atribui ao passado uma têmpera plat nica, característica que reconhece abertamente: “[t]he past, thus awakened, can reveal values and possibilities we had allowed to be forgotten and which the structure of our given, immediate, and contemporary reality attempts to suppress, as the prisoners in the cave, according to Plato, will turn upon the philosopher who returns to liberate them” (1992, 13). A comparação coloca o passado no mesmo plano do sol na Alegoria da Caverna, imagem da ideia de Bem – “ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; [...] é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública” (Platão 2001, 319) – e o presente, a realidade burguesa do século XIX, torna-se a caverna, o lugar dos grilhões. Através de Hegel, o que em si já é uma mediação, Ibsen assume, na leitura de Johnston, o papel do filósofo, do libertador, e, com cada drama do ciclo realista, vai expondo parcimoniosamente os seus contemporâneos ao sol, isto é, ao passado, a esse princípio de inteligibilidade que permitirá a todos aqueles que se comprometam com o percurso de doze fases aceder a uma realidade autêntica, avesso da falsificação sombria contemporânea. Tendo isto em conta, a opinião de Claudio Magris (1939-) revela-se não são desconcertante, mas também e sobretudo dissonante:

Mas outros, igualmente amados – em primeiro lugar Ibsen e Kafka – revelaram-me o contrário, a insuficiência ou a irrealidade da vida, a dificuldade e a artificialidade da vida ou a impossibilidade de viver, a odisseia do indivíduo que não regressa a casa, mas se perde e desagrega, experimentando a insensatez do mundo e o intolerável da existência. (2013, 14)

Que Ibsen e Franz Kafka (1883-1924) possam ensinar a mesma lição é, em si, espantoso. Ao primeiro, a tradição atribui responsabilidade superior na redação do contrato realista, ao segundo, a destruição do mesmo. Que Ibsen possa ser entendido como um membro da mesma família literária, parte da genealogia de Kafka, é ainda um

abandon, pois, de acordo com Magris, os dois autores partilham uma visão absolutamente negativa da vida, arrostando, assim, o pensamento de Brian Johnston, que tenho vindo a apresentar e discutir nas últimas páginas. Num artigo intitulado “Pretender viver”, citação de Ibsen, o autor de *Danúbio* desenvolve o seu juízo sobre o dramaturgo norueguês, a quem chama “um grande e desiludido poeta do mal-estar da civilização; um enorme poeta que ajusta contas com a essência da vida e ao mesmo tempo com a particularíssima situação histórica da sua época, que erradica e subverte os fundamentos de uma civilização plurissecular” (2013, 214). Esta indisposição cultural que Magris identifica tem como referente o título homónimo de Sigmund Freud (1856-1939) *O Mal-Estar na Civilização* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930). O *incipit* deste ensaio revela uma (in)esperada afinidade com a leitura de alguns críticos sobre o mundo representado por Ibsen nas suas últimas doze peças: “[n]ão conseguimos evitar a impressão de que por toda a parte os homens se regem por falsos padrões, que procuram para si próprios e admiram nos outros o poder, o êxito e a riqueza, ao passo que subestimam os verdadeiros valores da vida” (Freud 2008, 9). Se esta citação fosse atribuída a Brian Johnston ou a Raymond Williams, tendo em conta o pensamento de um e de outro sobre o tempo e a obra realista de Ibsen, seria fácil aceitá-la como um comentário ao ciclo realista ou a uma das peças constituintes; a *John Gabriel Borkman*, por exemplo, ou não fosse o banqueiro um caso perfeito de alguém disposto a empenhar tudo – o amor, em si, o epítome do que é verdadeiro – e todos – Ella Rentheim, a única mulher que amou – “[p]elo reino – o poder e a glória” (Ibsen 2006a., 157).

O universo espiritual que esta citação bíblica convoca é, em verdade, uma paródia, porque, na fala anterior, John Gabriel discorre sobre o objecto do seu amor: “[a]mo os tesouros que clamam pela vida e amo os esplendores, o poder e a glória que eles proporcionam! Eu amo os tesouros! Amo, amo!” (Ibsen 2006a., 156). Paródia,

porque Ibsen cita com o intuito de produzir um efeito de inversão irónica (Hutcheon 1985, 6). John Gabriel, uma das poucas personagens do universo realista de Ibsen que, de forma sincera e enfática, declara o seu amor, que se entrega a arroubos passionais de índole romântica, ama os veios de metal e, metonimicamente, a indústria e o dinheiro (156), em suma, tudo o que o amor, essa força ‘autêntica’ que servia de ímpeto e escudo ao herói romântico, não pode abarcar, porque o nega: a pecúnia substitui o objecto pelo seu valor e, deste modo, falsifica o mundo. O último reduto de autenticidade é tomado de assalto pelo mundo burguês e é pervertido sem dó nem piedade.

Do ponto de vista formal, é interessante notar que Linda Hutcheon entende a paródia como um processo-tipo da arte e da literatura do século XX, da modernidade e da pós-modernidade. Segundo a autora, depois de ter sido desprezada pelo romantismo – o seu carácter parasitário foi desdenhado por uma ideologia que rejeitava a imitação e sobrevalorizava a criatividade *ex ovo*, a inovação *ab nihilo* e o génio –, a paródia desempenhou, na aurora do modernismo anglo-saxónico, nomeadamente com o autor do paródico poema *The Waste Land* (1922), um papel angular: “since Eliot’s valorization of the ‘historical sense’ and the formalist (New Critical, structuralist) complementary, if very different, turning to the text, we have witnessed a renewed interest in questions of textual appropriation and even influence” (Hutcheon 1985, 4). Hutcheon desenvolve o seu argumento e afirma que a paródia se tornou um mecanismo utilizado pelos criadores do século XX para lidar com o passado, com essa herança que Harold Bloom iria patologizar em *A Angústia da Influência* (*The Anxiety of Influence* 1973): “uma angústia quanto à expectativa de ser *inundado*” (1991,70); no entanto, por mais dura que seja a batalha, por mais assoberbante que seja a herança, “a influência poética não faz necessariamente poetas menos originais; frequentemente, fá-los mais originais, ainda que não necessariamente melhores” (19). Hutcheon entende que a

paródia, esse processo que reconhece abertamente a presença do passado, que o cita ironicamente para promover uma novidade semântica, emerge, na modernidade, como a forma privilegiada não só de lidar (com) o passado, mas também de o transmitir criticamente. Ao invés de Gérard Genette (1930-), criticado em *A Theory of Parody* pela exiguidade da sua proposta – “restricted definition of parody as a minimal transformation of another text” (1985, 18) –, Linda Hutcheon concebe a paródia menos como um processo ou técnica e mais como um género *lato sensu*, isto porque: “it has its own structural identity and its own hermeneutic function” (19).

De acordo com Hutcheon, o autor de *Palimpsestos* (*Palimpsestes*, 1982) – apesar da atenção devotada aos fenómenos intertextuais, que resultou, por exemplo, na cunhagem de importantes e profícuos neologismos, tais como intertexto e intertextualidade – abandona o termo paródia, porque o considera ambíguo e demasiado problemático, dificuldade que a professora canadiana reconhece, mas que está disposta a reivindicar como motivo para a permanência do termo no plano crítico: “Genette’s categories are transhistorical, unlike mine, and therefore he feels that parody in general can only be defined as the minimal transformation of a text” (21). Mais, embora reconheça a possibilidade de a paródia não se restringir ao lúdico e ao satírico, Genette não consegue imaginar uma paródia séria (21), género do qual Hutcheon é, em *A Theory of Parody*, taxinomista. No quarto capítulo desta obra, a paródia é apresentada como um género paradoxal e transgressor: “the textual and pragmatic natures of parody imply, at one and same time, authority and transgression, and both now must be taken into account” (69). Por um lado, a paródia manifesta apreço e reconhecimento por uma convenção que vai ser homenageada; por outro, o texto/ objecto artístico parodiado é também transformado, alterado e acrescentado. No entanto, ao invés do que se esperaria, dada a prevalência e força que Hutcheon reconhece à paródia enquanto

gênero cimeiro da arte e literatura do século XX, a transgressão dá-se entre baias, definidas, irónica e paradoxalmente, pela convenção e/ou objecto parodiados: “authorized by the very norm it seeks to subvert. Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence” (75). Deste modo, poderia concluir que a paródia, ao aproximar o passado do presente, desassombra-o e, por conseguinte, enfraquece-o. Sobre esta possibilidade, Hutcheon assevera: “[t]o some critics, parody makes the original lose in power, appear less commanding; to others the parody is the superior form because it does everything the original does – and more” (76). Essa ambivalência ou bi-direccionalidade, como Hutcheon a apelida, sobrevém não só como um traço distintivo, mas também e sobretudo como uma das qualidades maiores da paródia, uma vez que cria um impasse criativo e hermenêutico.

Mais do que uma ilustração dramática da aventura do espírito hegeliano, tal como Johnston defende, o ciclo realista ibseniano funciona como um teatro de memória paródico; isto é, se, por um lado, reconheço, tal como o autor de *Text and Supertext in Ibsen's Drama*, que cada uma das peças convoca um passado de natureza cultural e artístico, por outro, ao invés da proposta de Johnston, o passado não apresenta um carácter exemplar, não contribui para a resolução do conflito presente, muito pelo contrário, sublinha as tensões e a distância entre tempos e realidades. Em vez de uma hipótese de natureza optimista, progressista, positivista até – “as a structure of error, falsehood, injustice, and spiritual loss so massive that only the huge demolition effected by the entire Cycle of twelve plays was sufficient to clear it away and recover the foundations on which to build the ‘third empire’ of the future” (Johnston 1992, 11) –, o que proponho está mais em consonância com Claudio Magris:

Se até à peça *Os Pilares da Comunidade* (1877) há na sua obra uma oposição entre valores positivos e negativos que colidem, aos poucos começa a

prevalecer um negativismo radical, a imagem de um totalitarismo social, no qual tudo, inexorável e solidamente, acontece e de onde não há saída. (Magris 2013, 216)

Estou certo da presença obsidiante do passado em Ibsen e do papel decisivo que desempenha em cada uma das peças e no ciclo como um todo e não tenho como intuito invalidar a leitura de Johnston, porque, embora a ache, no seu fundamento, transviada, alguns, se é que não muitos, aspectos da mesma são interessantes e fundamentais para entender a dramaturgia realista ibseniana. Acontece que, ao contrário do professor americano, que reconhece a miríade de fontes da dramaturgia ibseniana realista, dando conta da distância de cada um dos textos do ciclo em relação à odisseia espiritual traçada por Hegel em *A Fenomenologia do Espírito*, não subordino a leitura das peças que vão de *Os Pilares da Sociedade* a *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* ao paradigma histórico hegeliano, em si uma ficção de índole épica, uma vez que a evidência textual me impede de concordar com Johnston. Quando afirmei que o ciclo pode ser entendido como um teatro de memória, queria com isto propor uma leitura que, embora devedora do autor de *The Ibsen Cycle*, se posiciona em relação a esta de forma antagonista.

Penso ser possível olhar para cada uma destas doze peças como *loci*, que intertextualmente – supertextualmente – convocam uma herança cultural polifônica, que Johnston identifica com grande rigor. Atrás de cada um dos argumentos realistas e contemporâneos de Ibsen, o espectador/leitor tem a possibilidade, assim possua as referências necessárias, de aceder a um património que, de acordo com Brian Johnston, funciona como o sol na Alegoria da Caverna. E, ainda que reconheça a extraordinária técnica dramática de Ibsen, bem como a sua adequação ao tempo em que foi desenvolvida, o professor norte-americano entende o presente como uma realidade de segundo grau e, talvez por isso compreenda o ciclo como um percurso de doze degraus

para um estado que, em *Impertador e Galileu*, foi apelidado de Terceiro Império. Há até, em muitos momentos da sua exegese, um tom nostálgico que dá conta de um processo contínuo de contracção não só do presente em relação ao passado, mas do futuro em relação ao presente. A este propósito, a comparação entre Erhart e John Gabriel Borkman torna-se paradigmática: o pai é o herói de tempera romântica, apaixonado pelo minério e pelas promessas do mundo capitalista burguês; contudo, o homem que está encerrado em casa, que desce as escadas ao fim de oito anos para morrer, é um espectro, um cadáver animado, uma situação *post-mortem*, daí representar o passado, aquilo que já foi e que perversamente tenta permanecer. Erhart, por seu turno, é um jovem estudante universitário que, ao contrário do pai, decidiu render-se, sem quaisquer reservas, à pulsão erótica, recusando veementemente o plano de Gunhild Borkman, sua mãe, que espera que ele se sacrifique por ela e reabilite o nome da família. Ao cotejar estas personagens, Brian Johnston diz:

Erhart's inversion of his father's history of renouncing love for power breaks with the self-condemning *coldness* of the Borkman spirit and links itself to the life-affirming forces represented by Mrs. Wilton: But, at the same time, Erhart's decision commits him to a lifestyle totally lacking the visionary, if perverse, grandeur of his father's spirit. (1989, 239)

Manietado pela leitura hegeliana de matriz platónica, filiação que reconhece ao invocar a Alegoria da Caverna, Johnston coloca o passado, essa realidade a ser acordada de forma faseada ao longo das doze peças do ciclo, no lugar do sol, o que, por sua vez, leva o leitor da sua exegese a encarar cada um dos enredos burgueses das últimas doze peças como as sombras projectadas e os respectivos protagonistas como os presos acorrentados. O ciclo torna-se não só uma ilustração dramática da epopeia hegeliana, mas também uma paródia contemporânea da Alegoria da Caverna; no entanto, como Johnston reconhece (1989, 12), a sua leitura pressupõe uma dimensão que se projecta no futuro e, mais importante do que isto, contra-dramática, uma vez que só a leitura

sequencial e contínua, qual narrativa episódica, das doze peças permitiria ao leitor apreender o significado do ciclo, que, tal como crítico sublinha, depende da totalidade. Ora, nada impede a leitura dos doze dramas que perfazem o ciclo realista; todavia, Ibsen escreveu peças de teatro, textos pertencentes a um género operativo, ontologicamente em devir, e Johnston nunca explora as implicações das especificidades do texto dramático no seu argumento. Se, como Osório Mateus defende, este é “sempre e apenas um *libretto*”, “um texto que para se sustentar de pé tem necessidade das muletas que são os operadores de legibilidade [didascálias]” (2002, 112), que tem como fim realizar-se em múltiplas realizações teatrais, que se define pela sua incompletude textual e pela diglossia estatutária (réplicas e didascálias), pelo seu compromisso com um futuro incerto, por que razão escolheria Ibsen este género para empreender uma ilustração da peregrinação do espírito demonstrada na *Fenomenologia*, quando esta, apesar de faseada, se define e realiza na unidade? No fundo, Johnston parece insciente da ironia gritante que o género textual escolhido por Ibsen constitui e de como este funciona contra a sua hipótese. Ler as peças cronologicamente, apesar de ser uma hipótese sancionada pelo próprio Ibsen, está em rota de colisão com o seu propósito cimeiro: serem encenadas. Mais, por razões de ordem pragmática, a representação dos doze dramas será, quase sempre, avulsa; logo, a única forma de apreender o suposto desígnio hegeliano do ciclo implica dotar o carácter dramático de cada um dos textos de uma natureza narrativa. A relação com o passado é o grande eixo da exegese de Johnston e da dramaturgia de Ibsen. Entendo aqui o passado como o grande acervo cultural que em cada peça é intertextualmente recuperado. Paralelamente, cada enredo tem antecedentes que, através da técnica retrospectiva, reaparecem, qual espectros em palco, e, apesar das diferenças óbvias entre estas duas dimensões, há uma relação funcional de natureza especular entre elas.

Uma das preocupações mais evidentes de Johnston, depois de apresentar o seu argumento, é a respectiva demonstração em cada uma das peças, o que, em si, de nada mais é sinal senão de seriedade intelectual; porém, a leitura de algumas peças, nomeadamente *Os Pilares da Sociedade*, *A Dama do Mar* e *O Pequeno Eyolf*, dá conta de um preconceito que inquina a ambivalência textual inscrita em cada um destes dramas. Para que o ciclo se transforme naquilo que Johnston defende que é, cada uma das peças encerra um conflito que atinge o paroxismo e a resolução ao cair do pano, mas em alguns dos dramas constituintes do ciclo realista o fim chega sem um desfecho claro. As três peças citadas acima são os exemplos mais claros deste aspecto que Johnston e outros leitores idealistas tendem a resolver eliminando possibilidades exegéticas, porque estas entram em rota de colisão com os pré-conceitos que regem a sua leitura. Note-se, por exemplo, o que Johnston diz sobre o final de *O Pequeno Eyolf*:

It may be, as interpreters have suggested, that the ending of the play is ironic (Ibsen himself expressed strong doubts as to whether Alfred and Rita would be able to keep to their resolution of serving fallen humanity) and this, I think, expresses Ibsen's very non-Hegelian reservations as to the claims of Christianity, but this should not be overemphasized. (1992, 167)

E, se é verdade que a opinião dos autores sobre a obra que produzem não é nem deve ser autoritária, também é verdade que Johnston defende a desvalorização do comentário de Ibsen, reparo que fez escola, apenas pela perturbação que impõe à sua leitura, que se esboroaria, caso acomodasse uma possibilidade exegética não-hegeliana, isto é, não-evolutiva. Em seguida, intentarei uma leitura aturada de um dos dramas mais famosos de Henrik Ibsen: *Hedda Gabler*; nele, o dramaturgo norueguês estabelece, através da técnica retrospectiva, uma relação problemática com o passado dos protagonistas e, de forma inaudita no ciclo, tematiza e entrelaça a relação entre o passado e o futuro da cultura ocidental na tessitura da mimese realista.

O sobrenome da protagonista tornou-se um símbolo do potencial danoso dos espectros que reaparecem em cena. É amplamente citada a passagem de uma carta de Ibsen para Moritz Prozor, datada de 4 de Dezembro de 1890: “[t]he title of the play is *Hedda Gabler*. My intention in giving it this name was to indicate that Hedda as a personality is to be regarded rather as her father’s daughter than as her husband’s wife” (1964, 297). Ora, eis a raiz do problema e, em última análise, do suicídio da protagonista: a sua incapacidade de se acomodar à vida doméstica, pequena e feminina que o seu nome de casada, Hedda Tesman, simboliza. Em vão, embora aguerridamente, Hedda luta contra o universo que as tias de Jørgen Tesman representam e mantêm com uma eficácia admirável. O episódio dos chinelos é disto exemplo perfeito: depois de seis meses de lua-de-mel, período que aproveitou para fazer pesquisa, ir a bibliotecas e defender o seu doutoramento (Ibsen 2008a., 19), o ‘doutor’, como agora deve ser chamado (15), a quem a tia dá os parabéns por ter conseguido conquistar a Hedda Gabler, “ela, que tinha tantos pretendentes” (18), regressa a casa para reencontrar os “chinelos velhos” (24), bordados pela tia acamada, e, apesar de nunca os ter visto, Hedda estava ciente da sua existência, porque, durante a viagem, Tesman falou sobre eles repetidamente. O desprezo de Hedda pelo objecto de infância que desperta tantas memórias em Tesman, qual madalena proustiana *avant la lettre*, traduz o desdém da protagonista pela família do marido, por tudo o que de pequeno-burguês encarnam e representam.

Num artigo de 2006, Trond Woxen posiciona a protagonista na pirâmide social da época: “Hedda is definitely high society. The Norwegian army was small, and to attain the exalted position of general, a social status equivalent to a cabinet minister or bishop, one had to be of a very good family, have very good political connections and very good finances” (2006, 444). A ausência da mãe ou de uma outra figura materna na

história de Hedda sublinha a importância do pai na educação da personagem principal, chegando Woxen a defini-la como uma “alpha female” (444), epíteto que inscreve esta interpretação numa longa linhagem que Joan Templeton identifica no capítulo “*The deviant woman as hero: Hedda Gabler*”. A autora de *Ibsen’s Women* afirma que a publicação de *Hedda Gabler*, em 1890, foi recebida com espanto, porque se, por um lado, a peça era uma obra-prima do realismo ibseniano, quer no cenário, quer na linguagem, por outro lado, a personagem principal revelava-se inverosímil: “[t]he play’s early commentators [...] refused Hedda the status of woman because they found her unwomanly” (2001, 205). Escorados pela então recente teoria psicanalítica, alguns comentadores do princípio do século XX patologizaram a protagonista – um caso exemplar de neurose e histeria (207-208). Dos muitos ‘diagnósticos’ realizados, destaco o seguinte pela sua qualidade exemplar: “[p]sychiatrist Karl Stern is grateful to Ibsen for providing in Hedda a textbook case of the ‘phallic woman’ who refuses the normal female ‘desire to receive, to hold and to nourish’ ” (208). Exemplar, porque representa com particular vigor a misoginia e o preconceito da sociedade em relação a uma mulher que não se conformou com as possibilidades limitadíssimas que o seu género lhe proporcionava na Noruega burguesa da segunda metade do século XIX. A sua rebeldia, mais do que uma crítica social ou um manifesto proto-feminista, foi encarada por muitos como uma perversão sexual, uma doença do foro psiquiátrico. Hedda era uma desadequada e o suicídio final a prova dessa incapacidade de amar os homens que deveria ter amado (208) e/ou de ser a mulher que deveria ter sido (208).

Woxen, em 2006, actualiza esta tradição e, em *Hedda and George, a Happy Marriage?*, acusa a protagonista de não aproveitar as oportunidades históricas instituídas na década de 80: “[i]n 1882, women were permitted to take *Examen Artium*, the University’s entrance exam. In 1884 they could study alongside their male

colleagues and take academic degrees. But it obviously appears that Hedda had no pretensions about pursuing an academic life” (444). Mais, o articulista acusa-a de não manifestar interesse em nenhum assunto em particular, desprezando oportunidades não só de convívio, mas de aprendizagem: “[i]t is a shame Hedda did not have any interest in more meaningful conversation, for a razor-sharp scholar like Mr. Løvborg, with his wealth of knowledge concerning societal trends, could have been the source of great enlightenment for her” (445). Para Woxen, o suicídio surge como um capricho, uma vingança comezinha de Hedda, que se vê substituída por Thea Elvsted, a rapariguinha de “cabelo irritante” (Ibsen 2008a., 28) que inspirou Løvborg e que, no momento final da peça, se senta com Tesman para reconstruir o livro que Hedda destruiu e que aquela considerava ser o seu filho de papel com Eilert: “Hedda felt herself shut out from the others, and was no longer important to George” (Woxen 2006, 449). A centralidade que Trond Woxen dá aos homens na vida de Hedda Gabler adquire uma têmpera patética, porque este trata Hedda como todos os homens na peça: impõe-lhe, ou melhor, prescreve-lhe um comportamento, um papel que ela não deseja representar, contra o qual se rebela. E se é verdade que há uma masculinização de Hedda – “her Amazon tastes for horses and weapons, a penchant for irony, and a disdain for feminine occupations” (Templeton 2001, 230) –, a ambivalência de género serve um propósito revolucionário:

Ibsen separates female biology from psychology as relentlessly as in the third act of *A Doll's House*; Hedda is pregnant, but not motherly, while the childless Thea is maternal. Characteristically, Ibsen takes his conception to its extreme: Hedda refuses motherhood both as her natural vocation in life and as a compensatory identity for her marriage, and in rejecting woman's *raison d'être*, she rejects womanhood. (230)

A órfã criada pelo pai militar, que cavalgava com ele pelas ruas com um vestido preto e penas no chapéu (Ibsen 2008a, 15), recusa a feminilidade que Thea representa: maternal, ancilar, secundária, coadjuvante. De acordo com a autora de *Ibsen's Women*,

Hedda distingue-se de Anna Karenina e Emma Bovary – “[t]he two most famous female suicides of nineteenth-century fiction” (2001, 230) –, exemplos daquilo a que Templeton chama mitos do suicídio feminino e que oscilam, embora com variantes, entre dois pólos, que cada uma destas protagonistas encarna: “defeated love and ruined chastity – in keeping with the normative assumption that women live for love, men for themselves” (230). Ao contrário das protagonistas de Tolstoi e Flaubert, Hedda não vive em função do amor, “essa palavra melosa” (*det klissete ord*) (Ibsen 2008a., 50), muito menos de um homem, seja ele Tesman ou Løvborg – e nada lhe interessa menos do que os livros de cada um deles. A paixão de Thea por Eilert e a devoção que, no fim da peça, transfere para Jørgen não provoca qualquer tipo de ciúme ou inveja na protagonista, muito pelo contrário: “Hedda does not destroy herself because she has failed to satisfy a patriarchal norm, but because she refuses to” (Templeton 2001, 231). O suicídio de Hedda é a resposta possível a um conjunto de equívocos masculinos que a rodeiam e que amesquinham a sua vida: “Tesman thinks she burns with love for him, Brack believes she will become his ardent mistress, and Løvborg cannot forgive her for not sleeping with him. Both the assumption and the presumption are enormous, as intolerable as those of the aunt’s view of her as the Tesman matrice” (231).

Qual general, Hedda prefere morrer a capitular, isto é, a conformar-se com os modelos femininos disponíveis; prefere, como um nobre guerreiro encurralado pelo inimigo, dar um tiro na têmpora a sucumbir à maternidade, que entende como uma invasão; prefere o fim a fazer parte de um “um mundo apertadinho” (Ibsen 2008a., 57). O tiro disparado atinge não só a fonte de Hedda Gabler, mas também e de forma irrevogável a vida medíocre e “[t]ão profundamente ridícula” (57) que a coarcta. Ela que, durante toda a peça, se apresenta como uma cobarde e se esconde atrás de biombos,

literal e figuradamente, toma as rédeas da sua vida e comete um atentado, terrorista poderia dizer-se, contra o *status quo*.

A cena do reencontro de Hedda e Eilert merece, a este propósito, redobrada atenção, porque nela Ibsen, através do que é um momento soberbo de técnica dramática, pinta o retrato da protagonista com grande minúcia. Mais, o espectador tem acesso ao passado destas personagens e, como de costume na dramaturgia ibseniana, esta dimensão temporal, por um lado, acrescenta detalhes sobre as personagens e sobre a acção, por outro, adensa e complica o enredo. Tal como antes, quando se escondiam atrás da “mesma revista ilustrada” (Ibsen 2008a., 68) enquanto o general Tesman lia o jornal, Eilert relatava à jovem Hedda as grandes farras, regadas a álcool, nas quais participava e ela o interrogava, “[c]heia de rodeios” (69), para que pudesse ter um vislumbre de um mundo ao qual, pelo género e condição social, estava proibida de aceder, também agora, atrás do álbum de casamento, Hedda e Eilert arriscam um jogo perigoso. O colega de Tesman recusa-se a usar o nome de casada de Hedda e, de forma indignada, exclama: “Hedda, Hedda, como é que pudeste desperdiçar-te assim!” (66) – casando com alguém que ambos vêem como uma figura patética. Aterrorizada pelo medo do escândalo, Hedda não deu um tiro a Løvborg quando este, anos antes, abusou da amizade que tinham e, no presente, cobarde e invejosamente, manipula-o e encaminha-o para uma das farras – revelar-se-á a derradeira –, para que, mais uma vez, ela possa participar, diferidamente como no passado, do aspecto orgiástico da vida.

Em franca oposição à cobardia de Hedda, Ibsen oferece Thea, personagem a quem a protagonista reconhece coragem, intrepidez e determinação, características que admira e tem em alta estima, mas que não cultivava, por medo. No entanto, gostaria de sublinhar que Thea abandona o marido, persegue um jovem solteiro pela cidade e assume que jamais regressará para casa do seu esposo, por causa de um outro homem,

Løvborg. Não deixa de ser curioso que, ao invés de Hedda Tesman, a quem o autor, Løvborg, Brack e outras personagens continuam a chamar Hedda Gabler, Thea nunca prescinde do sobrenome do marido, Elvsted, ainda que Jørgen recorde o nome de solteira, Rysing (Ibsen 2008a., 28), e ela tenha assumido, com Eilert, a co-autoria de um livro que os dois entendem como um filho, reconhecendo, deste modo, um adultério simbólico. A identidade *de facto* e *de juris* de Thea depende sempre dos homens a quem se associa, de quem, tal como as tias de Tesman, cuida: “Thea Elvsted is a sterling example of nineteenth-century womanly ideal Lyngstrand holds forth on in *The Lady from the Sea*, the devoted companion who serves a man in his work” (Templton 2001, 220). Hedda Gabler detesta responsabilidades, compromissos e, se não pode ter um cavalo, um criado de libré, uma vida social – símbolos da aristocracia com a qual se identifica –, repudia, de forma funesta e radical, a vida burguesa, o conforto cómodo e tépido dos chinelos de quarto, da subalternidade doméstica, do casamento, da maternidade, da casa.

O epílogo de *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* começa com uma breve mas acutilante exegese do drama de 1890, à qual Toril Moi chamou, em consoância com o argumento central da sua obra, “*Hedda Gabler: Anachronistic Idealism and the ‘Bad’ Everyday*” (2006, 316). Segundo a autora, Hedda está isolada; ninguém, a não ser ela, possui ideais: “[f]aithful to Schiller’s description of the idealist, Hedda is the ‘sworn enemy of everything petty and trivial’ ” (317). Mais do que isolada, Hedda está sitiada por um conjunto de personagens e situações que a constroem e tem razão Toril Moi ao identificar Tesman como o epítome destas forças opressoras: “[t]hat this woman finds herself married to a stolid, pedantic, and profoundly unimaginative academic whose doctoral thesis dealt with medieval handicrafts of Brabant is indeed surprising” (317). Ou nem por isso, porque até Hedda, a idealista, tem um corpo e este, tal como

todos, envelhece, está sujeito a pressões sociais e, em vésperas de fazer 30 anos, a protagonista sentiu-se obrigada a trilhar o caminho convencionado e adequado a uma mulher solteira, órfã e bonita da sua condição social. No entanto, porquê Tesman? Olvidando os restantes pretendentes, sobre os quais pouco se sabe, entre Løvborg e Tesman, aquele parece mais arrebatador do que o especialista que passa a lua-de-mel enfiado em bibliotecas. Sobre este (pseudo-)dilema, vêm à colação as palavras de Joan Templeton: “[o]f course Hedda married the ‘wrong man’, but Løvborg can hardly be Mr. Right. The marriageable man is sexless, the sexual man unmarriageable” (2001, 222). Mais mordaz e adequada, eis, sobre este assunto, a opinião de Toril Moi, que subscrevo integralmente: “when there are no heroes anymore, it doesn’t matter who one marries” (2006, 317).

Durante toda a peça, Hedda tenta que os homens à sua volta desempenhem actos heróicos, daí o seu entusiasmo quando Brack anuncia, para desespero de Tesman, que o lugar na universidade estará “dependente de um concurso” (Ibsen 2008a., 44): “[p]ensa lá, Tesman...vai ser quase como uma competição desportiva” (44). Também a Løvborg Hedda lança um desafio: ir com Tesman e Brack à festa e regressar coroados. Para Hedda, só assim “ele voltará a ter controlo sobre si mesmo. Então será um homem livre, e para o resto dos seus dias” (76). A coroa de folhas de videira no cabelo (77), esse símbolo dionisíaco que Toril Moi lê como uma citação da falsa procissão dionisíaca levada a cabo por Julian (2006, 316), em *Imperador e Galileu*, torna-se uma paródia, porque, tal como Joan Templeton afirma: “Løvborg as Bacchant is as implausible as Tesman as Minister of Education, and the ease with which Løvborg returns to his vice and the violence with which he does so expose Hedda’s view of him as a desperate idealization of his addictions” (2001, 223). Dioniso, louvado de forma artificial e, por isso, desvitalizada por Julian, reaparece em *Hedda Gabler* para ser ridicularizado: o

deus da poesia, da criatividade e dos estados extáticos torna-se o santo patrono dos bêbados. O ordálio de mediocridade, pequenez e confinamento que Hedda atravessa chega ao fim com um acto absolutamente negativo, de protesto radical, que, paradoxalmente, apresenta uma índole didáctica: “[i]n the end, she kills herself (and her unborn child) in the way Ejler Løvborg did not: courageously, cleanly, with a bullet through the temple. Hedda here behaves like a man; [...] she breaks completely with the idealist opposition between female sacrifice and male heroism” (2006, 317-318).

Para Brian Johnston, *Hedda Gabler* é uma peça sobre o mundo pós-napoleónico, sobre o intervalo temporal que corresponde ao presente histórico de Ibsen e, por esta razão, o professor norte-americano defende a seguinte hipótese: “[i]t is probably for this reason that the play always has struck commentators as the most ‘modern’ in the Cycle, for it appears to lack those historical and archetypal dimensions that lie behind the modern actions of the preceding plays” (1992, 145). Recuperando a imagem do teatro de memória, o que Johnston parece estar a querer dizer é que o *locus*, isto é, a peça – o enredo, os conflitos, as personagens – não evocam outro tempo que não o presente: num golpe reflexivo o *locus* olha-se ao espelho. Johnston desenvolve o seu argumento e afirma que, com o drama de 1890, Ibsen vai além do intervalo temporal coberto pela análise de Hegel: “that of the modern bourgeois world living on the memory of Napoleonic greatness, as in Stendahl’s *The Charterhouse of Parma*” (147).

Numa das suas palestras sobre *A Fenomenologia do Espírito*, coligidas por Raymond Queneau, Alexandre Kojève (1902-1968) define, na esteira de Hegel, o esquema da evolução histórica proposto pelo filósofo alemão como um processo determinado pelo trabalho e pelas consequências dinâmicas do mesmo: “what changes as a result of Work is not only the natural World; it is also – and even especially – Man” (1980, 51). Ora, só faz parte da humanidade todo o ser disposto a arriscar a vida por um

desejo, por uma necessidade não vital: “human, historical, self-conscious existence is possible only where there are, or – at least – where there have been, bloody fights, wars for prestige” (41). O prestígio aqui deve ser entendido como reconhecimento e não destruição absoluta do inimigo, porque, para Hegel “human reality is nothing but the fact of the *recognition* of one man by *another* man” (41). Deste modo, pode dizer-se que a história começa no primeiro conflito e que vencedor e vencido se tornam, respectivamente, mestre e escravo (43): “Man – at his origin – is always either Master or Slave; and that true Man can exist only where there is a Master *and* a Slave” (43). Por ora, mais do que definir o que Hegel entende por mestre e escravo, importa aqui abreviar o desenvolvimento histórico da dinâmica relacional deste par e avançar para esse momento de superação sintética, a Batalha de Jena (1806), na qual a história encontrou o seu desfecho:

[I]t is in and by the wars of Napoleon, and, in particular, the Battle of Jena, that this completion of History is realized through the dialectical overcoming (*Aufheben*) of both the Master and Slave. [...] It is because Hegel hears the sound of that battle that he can know that History is being completed or has been completed, that – consequently – *his* conception of the World is a *total* conception, that *his* knowledge is an *absolute* knowledge. (44)

Parafraseando Kojève e Hegel, ao contrário do escravo, o mestre não temeu a morte no momento primordial e, contra o impulso biológico de conservação da vida, arriscou-a em nome de um princípio abstracto, isto é, ideal: “the fact of being *anerkannt*, of being *recognized* in and by a *consciousness*, of bearing the *name* of ‘Master’, of being *called* ‘Master’ ” (1980, 45). Esta dependência absoluta do reconhecimento transforma o mestre, ou melhor, a sua condição num impasse existencial (46), uma vez que está condenado a ser reconhecido apenas pelo escravo, o que é, claramente, insatisfatório, porque para aquele, o escravo não é um homem, se fosse, estaria disposto a arriscar a sua vida para ser mestre e jamais se sujeitaria à humilhação de reconhecer a superioridade de outro homem.

O triunfo sobre a dimensão biológica, sobre o mundo natural e sobre o seu (quase)-semelhante materializa-se no trabalho do escravo (45), forçado a reconhecer o mestre enquanto tal e a servi-lo. Aquele, apesar da subalternidade, torna-se o motor da mudança: é através da sua acção sobre a natureza e da consequente transformação que a história se dá. Mais, tendo em conta que a só a satisfação consciente (*Befriedigung*) permite a conclusão da história (47), só o escravo pode alcançá-la, uma vez que o mestre, ao estabelecer o seu domínio sobre o escravo, determina, por consequência, a sua peculiar relação com a natureza: “to preserve oneself in Nature without fighting against it is to live in *Genuss*, in Enjoyment. And the enjoyment that one obtains without making any effort is *Lust*, Pleasure. The life of the Masters, to the extent that it is not bloody Fighting [...] is a life of pleasure” (46). Porém, como nota Kojève, o mestre hegeliano não forjou a sua posição, arriscando a vida, para gozar uma existência de prazer e de consequente imobilidade: “[t]he Master can be satisfied only in and by death, *his* death or the death of his adversary. But one cannot be *befriedigt* (fully satisfied) by what *is*, by what one *is*, in and by *death*. For death *is* not, the dead man *is* not. And what *is*, what lives, is only a Slave” (46). E só ele, como já afirmei, pode trabalhar, agir sobre o mundo, modificá-lo e, retroactivamente, ser alterado, processo no qual a verdade – realidade revelada (47) – pode ser alcançada: “[t]he human ideal, born in the Master, can be *realized* and revealed, can become *Wahrheit* (truth), only in and by Slavery” (47). O papel do escravo no sistema hegeliano é de tal forma central que é ele, através dele, da acção dele, que o Homem, aqui enquanto espécie, desenvolve o pensamento abstracto, a ciência e a técnica (49). Será também o trabalho o caminho para a libertação; este estado, porém, tardará a chegar, uma vez que o trabalho é tempo (53) e, como tal, demora, prolonga-se: “[t]he transformation of the Slave, which allow him to surmount his dread, his fear of the Master, by surmounting the terror of death –

this transformation is long and painful” (53). Antes de conseguir libertar-se, o escravo vai, tal como Kojève afirma, imaginar uma série de ideologias (53) que servirão para conciliar o inconciliável: o ideal de liberdade e a realidade da escravatura (53).

A primeira delas será o estoicismo, a segunda, o cepticismo e, por fim, o cristianismo, no qual mestre e escravos se tornam, igualmente, escravos, porque a liberdade existe apenas num plano transcendente, logo: “no need to fight against the Master, since one already *is* free to the extent that one participates in the Beyond, since one is freed by that Beyond, by the intervention of the Beyond in the World of the senses” (55). Contra a dimensão absolutista e opressora do céu cristão e do tirano que nele habita, o homem – mestre e escravo – reclamará um universo ateu, no qual a sua dimensão finita (57) é reconhecida: “only by ‘overcoming’ Christian *theology*, will Man definitely cease to be a Slave and *realize* this idea of Freedom which, while it remained an abstract idea – i.e., an ideal, engendered Christianity” (57). E para Hegel é a Revolução Francesa que põe um ponto final ao mundo cristão e que abre portas à libertação, que, por sua vez, será alcançada através da filosofia (57).

Kojève relembra que Hegel define a história, por um lado, como uma dialéctica entre mestre e escravo, por outro, como uma dialéctica do particular e do universal, interpretações que se complementam (1980, 58). Através dos pares escravo/particular e mestre/universal, o leitor pode compreender com mais rigor e amplitude todo o processo histórico: “Man from the start seeks *Anerkennung*, Recognition. He is not content with attributing a value to himself. He wants this *particular* value, *his own*, to be recognized by *all* men, *universally*” (58). Para que a história chegue ao fim torna-se vital a construção de uma super-estrutura política e social que reconheça, sem excepção, todos os particulares. Estes, ao reconhecerem a qualidade universal do Estado, tornam-se indivíduos: “the synthesis of the Particular and the Universal” (58).

Esta relação do indivíduo com o Estado terá consequências importantes para o burguês, figura que, de acordo com Hegel, se pode encontrar antes mesmo do medievo.

Eis as palavras de Kojève acerca deste assunto:

This Slave without a Master, this Master without a Slave, is what Hegel calls the *Bourgeois*, the private property-owner. It is by becoming a private property-owner that the Greek Master, a *citizen* of the City, becomes the peaceful Roman Bourgeois, a *subject* of the Emperor, who himself is but a Bourgeois, a private property-owner, whose Empire is his patrimony. And it is also in relation to private property that the freeing of the Slaves is carried out; they become property-owners, Bourgeois, like their ex-masters. (63)

E será a índole burguesa do Império Romano a principal responsável pelas condições necessárias para a transição para a ideologia cristã, isto porque permite que o ideal cristão se torne realidade histórica (Kojève 1980, 64). Como já foi dito, para Hegel, a necessidade de trabalhar define o escravo, o burguês, que também labora, distingue-se deste, porque o faz para proveito próprio. No entanto, de acordo com o filósofo alemão, só é trabalho a acção humana desempenhada em relação a um projeto (64), a algo que represente o universal: o mestre ou o Estado. O burguês, todavia, não trabalha para nenhum deles: [h]e no longer has a Master whom he could have served by working. And he does not yet have a State, for the bourgeois World is but an agglomeration of *private* Property owners, isolated from each other, without true community” (65). A resolução do que se tornaria um impasse intransponível, já que o burguês, uma vez que não arrisca a sua vida, também não é um mestre, chega com a lei e a criação da figura da ‘pessoa legal’. Ao separar a sua identidade biológica e legal, colocando aquela a trabalhar para esta, o burguês supera a sua não-identidade: “he works for property taken as such – i.e., Property that has now become *money*; he works for Capital” (65). Ora, esta relação, ao invés do que acontece com mestre e escravo, é de natureza voluntária, o trabalhador burguês entrega-se abnegadamente:

Man transcends himself, surpasses himself, projects himself far away from himself by projecting himself onto the idea of private Property, of Capital,

which – while being the Property-owner’s own product – becomes independent of him and enslaves him just as the Master enslaved the Slave; with this difference, however, that the enslavement is now conscious and freely accepted by the Worker. (65)

Esta característica – a abnegação – encontrará eco no dualismo cristão (Kojève 1980, 65): assim como o burguês, que devia sacrificar os seus impulsos biológicos e eróticos em nome de um ideal, a pecúnia, também os cristãos deveriam sublimar todas as suas pulsões e orientar a sua acção para a recompensa transcendental. Segundo Kojève, Hegel entende que a aceitação do mestre pagão da ideologia cristã do escravo se ficou a dever, em parte, pelo menos, à predisposição que o carácter burguês criou: “having ceased to risk his life and becoming a peaceful Bourgeois – he sees that he is no longer a *Citizen* who can satisfy himself through a political activity. He sees that he is the passive subject of a despotic Emperor” (66). A conversão do mestre ao cristianismo torna-se, deste modo, vantajosa, uma vez que este deixa de servir um senhor de carne e osso, o imperador, no fundo, outro particular: “[the Master] has nothing to lose and everything to gain by imagining a transcendent World, in which all men are *equal* before an omnipotent, truly *universal* Master, who recognizes, moreover, the absolute value of each *Particular* as such” (66).

Sendo Cristo uma figura sincrética, homem e deus ao mesmo tempo, o que no pensamento hegeliano significa síntese do particular e do universal, cada cristão é convidado a viver a sua vida à imagem e semelhança de Jesus. Para que isto seja possível, para que possa transformar-se num homem-deus – “a God Man” (Kojève 1980, 67) –, o cristão precisa de assumir a sua mortalidade, a sua finitude, porque a imortalidade é incompatível com a materialidade humana: “the Christian synthesis must be effected not in the Beyond, after death, but on earth, during man’s life. And this means that the *transcendent* Universal (God), who recognizes the Particular, must be replaced by a Universal that is immanent in the World” (67). Esse universal é o Estado,

que, destarte, substitui Deus e assume a sua função neste plano imanente: “Hegel says that the ‘absolute’ State that he has in mind (Napoleon’s Empire) is the *realization* of the Christian Kingdom of heaven” (67).

Esta realização política do mundo cristão revelar-se-á, todavia, não só dual como Kojève lhe chama (1980, 67), mas também paradoxal, porque assenta numa contradição que ameaça ruir: “on the one hand there is *real* evolution, which prepares the social and political conditions for the coming of the ‘absolute’ State; and on the other hand, an *ideal* evolution, which eliminates the *transcendent* idea, which bring Heaven back to Earth, as Hegel says” (67). O intelectual, essa figura que, segundo Hegel, se distingue dos restantes burgueses, isto é, dos proprietários, porque, ao invés destes, não trabalha, tornou-se o responsável pela destruição da teologia cristã (68). Pertencendo à classe burguesa, o intelectual é, por inerência, um não-mestre (68) – “that is, not to have Slaves and not to fight” (68) –; no entanto, como se liberta do fardo do trabalho e da submissão ao Capital, torna a transcendência, elemento escravagista e pedra angular da teologia cristã, redundante. No entanto, porque não luta nem trabalha, o campo de acção do intelectual é deveras limitado e a síntese que concebe entre o particular e o universal nunca ultrapassará a dimensão verbal (68). Este impasse será resolvido e será alcançada uma síntese das dimensões real e ideal, particular e universal:

[T]his is what took place at the moment of the French Revolution, during which the immanent idea of Individuality, elaborated by the Intellectuals of the Enlightenment, was realized in and by the Fight of the working Bourgeois, who were first revolutionaries and then citizens of the universal and homogeneous State (the Napoleonic Empire). (68-69)

Com Napoleão, a história chega ao fim; está completa: “[he] is the wholly ‘satisfied’ Man, who, in and by his definitive Satisfaction, completestes the course of the historical evolution of humanity” (Kojève 1980, 69). O homem perfeito carece apenas de qualidade reflexiva: “he is the perfect Man, but he does not yet *know* it” (69). Não só

Napoleão, mas a história nele e através dele, se torna perfeita, ou seja, acabada, acepção etimológica do adjetivo. Este encerramento só se tornou possível porque o burguês, que não é escravo nem senhor – “he is – being the Slave of Capital – his *own* Slave” (69) –, descobre-se, durante e por causa do Terror de Robespierre, revolucionário. Em franca oposição ao verbalismo do intelectual, o burguês proprietário, o empregado do capital, empreende uma luta para se libertar de si mesmo (69), conflito que se torna perigoso, potencialmente fatal e, por isso mesmo, revolucionário do ponto de vista da evolução do Espírito humano: “it is only thanks to the to the Terror that the idea of the final Synthesis, which definitely ‘satisfies’ Man, is realized” (69).

Hedda Gabler (1890), que se segue a *A Dama do Mar* (1888), representa o período histórico que Brian Johnston, na esteira de Hegel, apelida de cultura burguesa pós-napoleônica e respectivas frustrações (1992, 40). A peça de 1888, por seu turno, respondeu às grandes questões românticas do período que Hegel trata em “Absolute Freedom and Terror” (1977, 355-363). De um certo ponto de vista, a ação do texto de 1890 desenrola-se no refluxo histórico da decisão final de Ellida Wangel, em *A Dama do Mar*, que, de acordo com a leitura de Johnston, preferiu a domesticidade responsável, livre, ainda que condicionada, ao apelo erótico e desregrado que o Estranho encarnava e que o professor americano, de acordo com a moldura hegeliana de índole supertextual que identifica, lê do seguinte modo:

The confrontation of an individual (Ellida), alienated from the social sphere by a disturbing presence (the Stranger) who offers a form of absolute freedom, threatening the existence of the individual but also terrifyingly attracting her; the fear of annihilation she undergoes and her subsequent return to a ‘sphere of duties’ is simply too emphatic to deny; and this is the version of Hegel’s ‘story’. Hegel’s story ended with the establishment of the Kantian Categorical Imperative. (1989, 200)

Por conseguinte, *Hedda Galber* ocupa, no ciclo, um lugar central, uma vez que põe em cena os conflitos do presente histórico de Ibsen, esse mundo pós-revolucionário,

no qual o logro (Johnston 1989, 222) da liberdade absoluta foi rejeitado: “Humanity chooses to remain earthbound [...] and to remain *this* side of the third empire of spirit” (233). Este lado, o pré-sintético, é, como atrás ficou demonstrado, no seguimento de uma tradição crítica sólida, o da prisão burguesa: dos chinelos confortáveis, das flores que transformam as casas em mausoléus e os moradores, ainda que simbolicamente, em mortos.

Este confinamento temático e simbólico reflecte-se na tensão entre forma e conteúdo: “Ibsen makes the well-made-play structure contain what it had been designed, precisely, to exclude” (Johnston 1992, 145). Mais tarde, Joan Templeton também notará uma divergência entre o realismo do texto – o aspecto formal – e a inversosimilhança da protagonista (2001, 204). Sendo uma estrutura rígida, historicamente definida por agentes teatrais que tinham como objectivo esvaziar o mundo burguês de temas e discussões metafísicas (146), a escolha de Ibsen parece desadequada, mais se o leitor concordar com Brian Johnston, opinião que Moi, entre outros, partilha, ainda que parcialmente: “the argument of *Hedda Gabler* is that of *Emperor and Galilean* and of Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*” (Johnston 1992, 145). Que Ibsen consiga, dentro dos limites de uma estrutura dramática exígua, tratar, de forma tão profunda e profícua, um conflito que, na esteira de Nietzsche, Johnston entende como uma batalha entre forças dionisiacas e apolíneas, dá conta da excelência da técnica do dramaturgo norueguês, que, em *Hedda Gabler*, parodia a peça bem-feita, estrutura dramática desenvolvida para calar todas as ansiedades e obsessões que a sociedade burguesa desejava recalcar.

Embora a figura tutelar da peça esteja morta, permanece, todavia, num retrato pintado a óleo, pendurado por cima do sofá na saleta interior, lugar que Hedda escolherá para terminar a sua vida: “the impressive portrait of the uniformed General Gabler, whose presence, like his daughter’s, is an unassimilated anachronism” (Johnston 1992,

147). Numa casa decorada por Brack, essa figura ambígua (150) que circula com igual à-vontade entre as duas hostes – a cristã, composta por Tesman, as tias e Thea; a pagã da qual fazem parte Hedda, o general Gabler, Løvborg e Diana (150) –, a aristocracia de Hedda – “a pagan warrior preferring death to dishonor” (148) – reverbera como uma nota dissonante nesse espaço que é, em si, um território já ocupado no princípio da peça: “[t]he bouquets from the world of the aunts have invaded the room, the financial problems prevent her attaining a ‘style’ above the petit bourgeois, and the small, stifling, benevolently mediocre world of the aunts, Berte, and Tesman, have take possession of her” (148). De acordo com Johnston, a própria estrutura da peça, dividida em quatro actos, espelha a refrega e a incompatibilidade absoluta entre facções:

[W]e notice that the two central acts [o segundo e o terceiro] were given over Løvborg’s action and these two acts, which are the only ones in which Løvborg’s is present, are the only acts in which Aunt Julie physically is absent, suggesting that the forces represented by Løvborg *displace* those represented by Aunt Julie, and vice-versa. (149)

Em “The Unspoken Text in *Hedda Gabler*”, Evert Sprinchorn lembra que o teatro realista, por mais revolucionária que esta convenção dramática tenha sido na história do drama e do teatro ocidentais, criou limites e constrangimentos formais inauditos para o dramaturgo: “[b]efore the advent of realistic drama, a playwright found no difficulty in having his characters express their inmost thoughts. Shakespeare could write soliloquies [...] and Racine could let the spectators in on Phèdre’s smouldering jealousy by letting her speak directly to them” (1998, 40). Sprinchorn, contribuindo para uma tradição que tem John Northam e Else Høst como pioneiros (40), dedicará este artigo ao estudo da informação contida nas didascálias: “[j]ust as often the stage properties and costumes silently but eloquently comment on the spoken words and on the physical action” (40). Segundo Sprinchorn, em *Hedda Gabler*, Ibsen dá voz ao palco: “[h]e divided the stage into distinct areas that have special significance, especially when they are considered in

relation to one another” (41) E, embora não haja uma sobreposição perfeita, o argumento de Sprinchorn desenvolve e reforça a leitura de Johnston.

Uma das grandes dificuldades de Ibsen, consequência paradoxal das inovações que introduz na dramaturgia europeia oitocentista, é a inteligibilidade, uma vez que, como bem notou George Steiner “he had to devise the symbols and the theatrical conventions whereby to communicate his meaning to an audience corrupted by the easy virtues of the realistic stage [peça bem feita]” (1980, 293). Sprinchorn identifica os antecedentes dramáticos da divisão do palco em áreas de significado não-verbal: “this technique was employed in the medieval drama, in which heaven and hell were sometimes set up at opposite ends of the playing area, and in Elizabethan theatre” (41). Ora, a convenção realista impedia qualquer tipo de legendagem ou de utilização de adereços que esclarecessem a intenção do autor, daí a necessidade de desenvolver uma pedagogia dramática assente na introdução paulatina dos elementos visuais e da relação entre eles (41), de modo a que os espectadores pudessem compreender que o espaço dramático de *Hedda Gabler* é um campo de batalha: “[n]a parede do lado direito da sala da frente, uma porta conduz ao *hall*. Na parede oposta, à esquerda, uma porta de vidro, também com os reposteiros abertos. Pelas vidraças vê-se parte da varanda e árvores de cores outonais” (Ibsen 2008a., 13). Do lado esquerdo, “o sol brilha através da porta de vidro” (13) e será pela esquerda que Hedda entrará em cena (22). Do lado oposto, a salamandra ocupa uma posição central, é o coração do espaço doméstico burguês: “Hedda launches her sally on the Tesmans from that stove, moving from there to the table in the centre point at the hat” (Sprinchorn, 42). Esta observação será desenvolvida por Sprinchorn que defende a existência de um segundo eixo, desta vez vertical: “[t]hey [as personagens] also move up and down it. In fact, the most obvious aspect of the set is the division of the playing space into a downstage area, a drawing room and an upstage

area, the inner room where Hedda will shoot herself” (42-43). O sentido visual destas áreas, assim como das respectivas intersecções, depende do movimento das personagens, das ofensivas e das retiradas de cada uma das partes.

Esta espacialização do sentido permitirá a Ibsen operar uma profícua *décalage* temporal: “the inner room is not so much Hedda’s refuge as it is a link to the past” (Sprinchorn 1998, 43). Sprinchorn recorda que em peças anteriores, nomeadamente em *O Pato Selvagem* e em *Espectros*, Ibsen tinha desenvolvido variações desta técnica para representar o passado, não só destas personagens e das suas histórias, mas sobretudo do que representam culturalmente: “[b]ehind the middle-class world of the late nineteenth century, spatially and chronologically, lies the world of the barbarians, the Vikings, the precursors of the aristocratic class that has been pretty much replaced by the bourgeoisie, leaving behind only a few relics like Hedda” (45). A este propósito, as palavras de John Northam merecem consideração: “[h]er fate was to be born as daughter to the General; all else follows. Hedda is never given the chance to challenge her circumstances because they have commended themselves to her” (1973, 183). Ao invés do pai, que subsiste como um anacronismo iconográfico, Hedda vive como um espectro, uma discrepância aristocrática num universo burguês que sairá ferido da refrega entre os distintos e incompatíveis valores e mundividências que Hedda e os Tesman encarnam.

De acordo com Sprinchorn, o carácter livresco de Jørgen está inscrito no sobrenome Tesman, que aquele interpreta como uma contracção de “Thesis-man” (43). O trabalho intelectual, como demonstrei atrás, tem um papel determinante na história do espírito humano de acordo com o sistema hegeliano proposto na *Fenomenologia*. Ora, Tesman pode ser visto como uma ilustração dramática do burguês intelectual, dessa figura que não sendo mestre nem escravo e, por isso, que não luta nem trabalha, tem

uma importante missão: conceber a síntese entre o particular e o universal. Quem, todavia, acredita em tal possibilidade? Em primeiro lugar, conceber implica uma capacidade prospectiva e Tesman, que dedica o seu tempo ao artesanato medieval do Brabante e se espanta com a possibilidade, aventada por Løvborg, de dizer uma ou outra coisa sobre o futuro (Ibsen 2008a., 62), não revela, como admite sem nenhum pejo, qualquer apetência para a consecução desta tarefa: “nunca me teria ocorrido escrever sobre uma coisa desse género” (62), assumpção que Hedda corrobora sarcasticamente: “não, de facto, não” (62). Mais, a sua vocação é dedutiva, passa pela recolha e organização, talentos que a tia Julle reconhece como hereditários: “[n]ão é à toa que és filho do meu saudoso mano Jochum” (22).

Qual espectro, Løvborg, “[a]quele que era o mais perigoso” (Ibsen 2008a., 21), regressa para assombrar Jørgen, que dedicou a lua-de-mel à investigação e defesa do doutoramento, não conseguindo, porém, publicar o seu livro, que, segundo Tesman, demorará algum tempo a dar à estampa (22). Eilert regressa à cidade para dar uma série de conferências, resultado da publicação do seu livro, que “foi comprado e lido por tanta gente...e teve tanta repercussão” (31). A ameaça dissipa-se aquando da visita de Eilert, que diz a Tesman não estar interessado na vaga de professor na universidade, nomeação que Jørgen entendia ser necessariamente sua, uma vez que, como homem casado, tinha assumido obrigações familiares a serem obrigatoriamente honradas. O regresso desta personagem de índole romântica, dionisíaca e até demoníaca, representa, para Hedda, uma solução ou, como afirma John Northam, um interesse (1978, 156) ao qual poderá dedicar tempo e, deste modo, escapar à sua verdadeira vocação, que confessa a Brack: “me enfastiar até à morte” (Ibsen 2008a., 58).

Eilert é uma oportunidade para disparar as suas armas, mas, ao invés de “atirar no vazio” (Ibsen 2008a., 48), como faz no princípio do segundo acto, Hedda entregará a

pistola do pai ao seu soldado e, qual general, exigirá um acto triunfante da vanguarda da sua hoste: regressar a casa da festa de Brack com folhas de videira na cabeça. Esta imagem obsidiante funcionaria, concomitantemente, como símbolo da sua pertença aristocrática e, caso Eilert triunfasse, escalpe da batalha que Hedda, por ser mulher, está impedida de travar e, assim, de honrar o seu estatuto e vocação guerreiros. Resta-lhe uma vida por procuração, um fôlego voyeurista. A inveja que sente de Thea reside no poder que esta tem sobre um homem que, em tempos, foi seu amigo, biombo atrás do qual participava, ainda que vicariamente, no mundo. Nesse passado, vigiado pelo pai, que se escondia atrás dos jornais que lia, comportamento que Hedda e Løvborg reproduzem no presente com o álbum de fotografias de casamento, a protagonista sonhava com uma oportunidade que Thea agora lhe oferece, sem que disso se aperceba: “an opportunity for satisfying a deep and categorical need – to exercise power over a human destiny. That is not power for its own sake that she desires, but power for a purpose: to set Løvborg free so that he may exercise power over himself” (Northam 1973, 161-162).

Esta fome de poder levou muitos críticos a explorar um paralelo entre esta peça e a sua protagonista e a filosofia de Nietzsche. Sprinchorn recorda que foi Georg Brandes, em 1888, numa série de palestras públicas, quem apresentou o pensamento do autor alemão ao espaço cultural escandinavo, provocando uma controvérsia entre o impulsionador do realismo dinamarquês e o professor e filósofo Harald Høffding: “who assailed ‘aristocratic radicalism,’ Brandes’s term for Nietzsche’s elitism, as immoral” (1998, 50). Mera curiosidade biográfica ou não lesse Sprinchorn a disputa entre Tesman e Løvborg como um reflexo desta polémica:

The latter’s work on the history of social and cultural forces and what they portend sounds very much like Nietzsche’s *Beyond Good and Evil*, which has the subtitle ‘Prelude to a Philosophy of the Future’. Løvborg’s manuscript is in two

parts, the first on cultural forces in the past, the second on the future course of civilization (50).

Sprinchorn desenvolve a relação nietzschiana e traz à colação alguns críticos contemporâneos de Ibsen, entre os quais Ernst Ferdinand Lochmann (1820 - 1891):

Hedda Gabler corresponds to Nietzsche's man of the future. She belongs to the supermen, a coming higher stage in evolution. She has emerged a little too early, however, and goes down to defeat in that petty and confining modern society that has no place for these higher existences. (*apud* Sprinchorn 1998, 51)

A tensão entre passado e futuro perpassa a acção de *Hedda Gabler*, é o seu nóculo central e, em certa medida, o suicídio de Hedda resulta de uma incompatibilidade absoluta do passado – daquele que o quadro simboliza e Hedda encarna – se tornar futuro no presente da peça. Ou talvez Hedda seja, como Lochmann defende, um super-homem temporão, uma possibilidade truncada pela época – também pelo género – em que germina.

Este enredo temporal encontra nos livros de Løvborg um espaço de reflexão: se de um romance ou novela se tratasse, os dois tomos – o publicado e aquele que é, até meio da peça, apenas um manuscrito – seriam uma narrativa *mise en abyme*, uma história encaixada na qual a estrutura *mise en cadre* se reflectiria e reflectiria sobre si mesma. Chega a ser desconcertante a pouca atenção que Johnston dedica a esta peça, pois em nenhum momento o seu argumento encontra uma imagem tão perfeita, em ambição e escopo semelhantes aos de *A Fenomenologia do Espírito* de Hegel, suposta inspiração e alicerce filosófico do ciclo, como no livro publicado por Løvborg, essa obra sobre a qual Tesman, enquanto especialista, diz ser um texto equilibrado (Ibsen 2008a., 54), ao invés do autor que desaconselha a leitura do mesmo por não haver nele “nada de especial” (61), apesar de tratar da história da cultura até ao presente e de ter sido recebido de forma entusiasta pelos intelectuais e académicos da cidade. Aceitando a tese de Johnston, a obra publicada por Eilert funcionaria como uma ilustração

dramática da história do espírito hegeliana. Esta hipótese apresenta, porém, dificuldades e obstáculos a Johnston e à sua argumentação, porque, tal como Hegel, Løvborg só está interessado no passado, na medida em que este lhe oferece a possibilidade de discorrer sobre as “forças culturais do futuro” (62); no entanto, o destino com que Ibsen brinda esta oportunidade apresenta um carácter funesto: o lume de uma salamandra numa sala burguesa. O agente desta destruição é uma aristocrata que evoca os guerreiros víquingues das sagas medievais escandinavas, personagens de algumas das peças românticas mais importantes de Ibsen, e o elemento dionisíaco da história cultural do Ocidente, de acordo com a concepção de Nietzsche em *A Origem da Tragédia*.

A fragilidade do futuro, a sua volatilidade, é, exemplar e subtilmente, demonstrada por Ibsen: enquanto o passado surge encapado, circunscrito e limitado por um formato centenário, o livro, esse objecto-fetiche, repositório do conhecimento académico de que Tesman é símbolo e agente, o futuro, de forma deveras apropriada, apresenta-se manuscrito, à espera de impressão, que é como quem diz, aguardando a inscrição cultural que o livro, enquanto formato, lhe providenciaria. O “percurso cultural do futuro” (Ibsen 2008a., 62) fica, todavia, por conhecer, até porque o compromisso de Tesman e Thea – reconstruir o manuscrito de Løvborg a partir das notas que este deixou para trás – parece inquinado desde o princípio. Em primeiro lugar, como Sprinchorn notou, “Thea and Tesman sit, piecing together Løvborg’s manuscript, which is entirely beyond their comprehension” (1998, 53); depois, como pode o espectador confiar na viabilidade do projecto, se Tesman não consegue publicar o seu próprio livro, apesar de trabalhar diligentemente?

A ideia de um livro penetrar no futuro tem precedentes históricos, mas ainda assim, no universo proto-científico e burguês da Noruega do último quartel do século XIX, este ressurgimento torna-se particularmente inusitado e transforma Eilert num

profeta, ao passo que Tesman poderá, quando muito, ser visto como um sábio. Faço esta distinção na esteira de Northrop Frye, para quem “prophecy is the individualizing of the revolutionary impulse, as wisdom is the individualizing of the law, and is geared to the future as wisdom is to the past” (1983, 125). Qual Moisés, Eilert subiu à montanha e voltou com um manuscrito que sobreviverá num simulacro paródico, um arremedo: livro-frankenstein, escrito por agentes, sérios e diligentes, mas pouco inspirados, ao contrário de Løvborg e do seu manuscrito original. A propósito da inspiração, John Northam lembra a conversa de Hedda e Tesman no princípio do terceiro acto, na qual a protagonista pergunta ao seu marido se o manuscrito poderia ser reescrito, possibilidade que Jørgen rejeita, uma vez que foi obra lavrada sob o signo da inspiração (*beåndelsen*) (Ibsen 2008a., 85). Para Northam, este interesse, apesar de súbito e passageiro, desvela o pensamento de Hedda: “the manuscript becomes the irreplaceable proof of that other woman’s inspiration that Hedda wishes to supplant by her won” (1973, 165). Ora, ainda que compreenda o juízo de Northam, duvido da sua adequação a Hedda e à obra de Ibsen.

A inspiração com que Tesman unge o manuscrito de Løvborg durante o diálogo com Hedda inscreve a quase-obra numa tradição romântica, pertença que a imagética associada a Eilert e o seu comportamento boémio sedimentam. No capítulo “*The revolt of the muse: When We Dead Awaken*”, Joan Templeton identifica o drama final de Ibsen como o momento em que a musa, a mulher instrumentalizada pelo homem para benefício próprio, se rebela contra o criador, seja ele Solness, um construtor, Allmers, um filósofo, Borkman, um capitalista ou, por fim, Rubek, um escultor (2001, 303). Na esteira de pensadores como Freud, Kierkegaard e Beauvoir, Templeton identifica e problematiza uma longa linhagem de personagens masculinas que tem no protagonista de *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* o seu remate: “a reoccurring male sensibility

that objectifies female desire to be used, or not used, as the man needs” (308). Thea, ao contrário de Irene, objectificada involuntariamente, concebe-se como uma musa e faz depender a sua identidade da ajuda que presta aos homens da sua vida: em primeiro lugar, como tutora dos filhos do marido, depois, como musa de Løvborg e, por último, como colaboradora de Tesman. Hedda, por sua vez, tenta ocupar o pólo masculino nesta relação histórica de subserviência, falhando, todavia, a instrumentalização de Løvborg, não porque este tenha demonstrado escrúpulos perante a corrupção da sua masculinidade, muito pelo contrário. Aos olhos de Hedda, Eilert revelou apenas tibieza moral e propensão para o deboche. E, no entanto, Thea tem “poder sobre o destino de uma pessoa” (Ibsen 2008a., 77) e Hedda inveja a influência que a tontinha (77) tem sobre Løvborg: “se tu ao menos pudesses compreender como me sinto pobre! Enquanto tu vais poder ser tão rica! (*Abraça-a com intensidade.*) Acho que, afinal, te vou mesmo queimar o cabelo todo!” (77).

Em vez do cabelo, Hedda queimará o manuscrito, o filho de Løvborg e Thea (Ibsen 2008a., 97) e, ao cometer este infanticídio simbólico (Young 1989, 147), Hedda ensaia o que concretizará no fim da peça, quando, estando grávida, se suicida. Sobre o valor do manuscrito e as razões da destruição por Hedda, discorre Robin Young: “the book is of small importance [...]. Her pleasure [...] comes not from the act of destruction *as* destruction [...] but from the infinitely more mean-spirited act of taking from others, of spoiling someone else’s creation” (149). Embora reconheça a mesquinhez dos motivos subjacentes a muitos actos da protagonista, o infanticídio não se resume a um capricho. Hedda oblitera o trabalho que Eilert concluiu sob a inspiração de Thea, a mulher que lhe roubou a coragem (*livsmotet*) e ousadia (*livstrossen*) perante a vida (Ibsen 2008a., 95): “‘[c]ourage for living’ [livsmot] is connected with the word she used to describe her affair with Løvborg in Act II – it clearly represents one of her

key values” (Northam 1973, 164). A estes, Northam junta a beleza e a liberdade (173) e são estes os princípios morais que orientam a acção de Hedda, mesmo quando o seu soldado falha a missão que lhe foi confiada: ser agente de uma acção bela, de um feito heróico. De acordo com Northam, Hedda, apesar de tudo, não perde a fé facilmente: “she has failed to persuade Løvborg to live beautifully, she can still get him to die beautifully. It is all the same to her. She has never been concerned with him as an individual. She has always used him” (168). Ora, quando lhe entrega a pistola e lhe pede: “[n]ão poderia arranjar maneira de fazer com que isso...seja feito de forma bela?” (Ibsen 2008a., 96), Hedda esclarece que já não acredita em folhas de videira, mas permanece fiel à beleza (96). Segundo Northam, o abandono da imagem dionisíaca torna-se um requisito para que os valores como a beleza, apesar de tudo, triunfem, uma vez que as folhas de videira funcionam como um símbolo de vitalidade (1973, 168) e Hedda, mesmo sem disso se aperceber, caminha ao encontro da (sua) morte.

Quando a meio do derradeiro acto Brack entra em cena com “o semblante grave” (Ibsen 2008a., 105) e relata a morte de Løvborg, que terá falecido com um tiro no peito, Hedda exclama para desconcerto dos demais: “[f]inalmente, uma coisa que é levada até ao fim” (107). Logo a seguir acrescenta: “há beleza em tudo isso” (107). John Northam desvela o sentido destas afirmações atordoantes:

Hedda has succeeded. She has at last filled the emptiness of her life: she has perceived in Løvborg a man capable of a finer form of unconventionality than that implied by his youthful dissipations; she has set him free to shape his own life and, being a kindred soul, he has shaped it in accordance with her intensely felt values. He may have failed to live those values, but he has proved them in his death. And Hedda wants everyone to know, for this is the fulfilment and vindication of her secret self, and its private aspirations, the demonstration of her superiority. (1973, 173-174)

A verdade, porém, apresentava outro rosto: Brack tinha amaciado o relato da morte de Løvborg, para não chocar Thea. Em vez de “um acto voluntário e corajoso” (Ibsen 2008a., 109), Eilert tinha ceifado a própria vida com um tiro na barriga (111) ou, mais

rigorosamente, no baixo-ventre (*underlivet*), no “*boudoir* da Mademoiselle Diana” (110), onde foi reclamar o filho roubado, o manuscrito que Hedda queimou. A ambição estética de Hedda, essa “linda fantasia” (110) como Brack lhe chama, esboroa-se e mortificada, a protagonista desespera: “que maldição é esta...que tudo aquilo em que eu toco se torna ridículo e vulgar” (111)? A propósito, recordo as palavras de John Northam que resumem com extraordinária propriedade a funesta anagnórise de Hedda: “[h]er great vocation has collapsed into travesty” (1973, 176). E agora? Para onde vai Hedda? O que lhe resta? O intolerável: Thea junta-se a Tesman com o fito de, através das notas que ela traz, reconstruir o livro, o mesmo que Hedda queimou para destruir o poder de Thea sobre Løvborg, influência que perversamente reemerge, porque Hedda acaba por ser expulsa do seu matrimónio com Jørgen, que, de ora em diante, se dedicará, de forma exclusiva, à reanimação textual do filho literário de Løvborg e Thea. A tontinha que passou a peça com medo de Hedda ocupa o lugar da protagonista; de um certo ponto de vista, invade e expulsa Hedda dos seus domínios. Ibsen materializa esta invasão com um movimento de Tesman e Thea que juntos “vão para a saleta do fundo” (Ibsen 2008a., 109), espaço que, desde o início da peça, tinha sido o reduto de Hedda e dos valores que representa. Qual espectro, a memória que inflamou a inveja de Hedda – como dois colegas, Thea e Tesman trabalham diligentemente – materializa-se: “se ao menos eu [Thea] fosse uma inspiração para o teu marido da mesma maneira” (115).

No entanto, o desfecho trágico não se precipitaria, se o Assessor não acozasse Hedda: “Brack, leaning over Hedda, seems to dominate her. He instructs her in the significance of the pistol. If it was not stolen from her, the police will want to know who gave it to Løvborg. Brack, as the only person to recognize the pistol, is prepared to hold his tongue” (Northam 1973, 177). E embora não pretenda abusar da sua posição (Ibsen 2008a., 114), que é como quem diz, forçar Hedda a embarcar num caso extra-conjugal,

a protagonista encontra-se, como aliás reconhece, “dependente das suas [de Brack] exigências e vontades. Privada da liberdade! Privada!” (114). Tal perspectiva é intolerável para Hedda, para a aristocrata que, a par da beleza, colocou a liberdade no topo da sua escala de valores: “Brack is forcing her to endure, in her own person, the rape of her own essential values. Hedda, who sought vicariously a way of life that seemed to her beautiful because free, finds herself offered a life of ugly servitude” (Northam 1973, 178). E Hedda, a filha do General Gabler, recusa baixar a cerviz, recusa negar a sua participação, a sua agência vicariante, na morte de Løvborg; ante a possibilidade aventada por Brack, segundo a qual poderia “dizer que a pistola foi roubada” (Ibsen 2008a., 113), Hedda replica veementemente: “[p]refiro morrer” (113). Ora, o desdém do Assessor é veiculado pela ironia da sua resposta: “[a]s pessoas *dizem* isso, mas não o *fazem*” (113). O terceiro vértice do triângulo conjugal (53) sabe que Hedda não só está privada de liberdade, mas também arrisca o escândalo e nada a intimida mais do que a exposição pública, porque, tal como ordenam os ditames sociais da classe a que pertence: “[i]n the presence of others, one must be decorous” (Northam 1973, 176).

No momento em que Hedda, qual animal acossado, parece condenada à submissão, ao amestramento burguês, a protagonista insurge-se através de um acto terrorista: “[t]here is no vicariousness now. Hedda believes in her values so totally [...] that she can bring herself to meet her own demands. She breaks through the crippling impediments of cowardice to find at last courage to *act*, to act for herself” (Northam 1973, 179). Na saleta do fundo, entretanto vaga, Hedda toca “uma dança selvagem no piano” (Ibsen 2008a., 115), isto é, empreende uma acção dionisíaca, frenética, selvagem; no entanto, o decoro burguês e o luto pela tia Rina e Løvborg manietam, pela

última vez, a excitação e, numa frontal recusa de se tornar burguesa, Hedda dá um “tiro nas têmporas” (117).

No fundo, o que Ibsen põe em cena em *Hedda Gabler* é o triunfo histórico da burguesia enquanto classe dominante, o sucesso dos seus valores e da sua diligência. De forma paradoxal, a protagonista desta peça-chave representa a aristocracia e encarna a sua mundivência no seio do conforto doméstico burguês. Esta dissonância, ainda que tenha antecedentes em algumas peças do ciclo realista, tais como *Rosmersholm*, atinge na peça de 1890 o paroxismo. No entanto, esta incompatibilidade entre uma vida burguesa, que acaba por ser a expressão do dever (*plikt*) e da moralidade constrangedora da época victoriana, e o êxtase que os valores aristocráticos e românticos personificam (*livsglæde*) será declinada com grande pujança nos quatro dramas finais, de *O Construtor Solness* a *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*. Torna-se, porém, difícil entender a posição de Ibsen, porque, por um lado, Hedda Gabler morre, é derrotada por Thea, Tesman e o mundo das tias, por outro, é sobre ela, este ser ferido de morte, que o dramaturgo norueguês decide escrever. Uma das respostas possíveis é dada por John Northam: “[t]hey [Jørgen, Thea] have their weaknesses, but in every conceivable way but one they are superior to Hedda as people, and thus a challenge to any claim that might be made for the intrinsic superiority of Hedda’s poetic vision of life” (1973, 182). Sprinchorn subscreve e desenvolve: “they [Thea and Tesman] are on this side of life. They belong among those who affirm human existence, regardless of its quality, often by sacrificing themselves for the sake of others. And ultimately, even for Ibsen, life is more decisive for the progress of humanity than are ideas about life” (1998, 53-54). Eu não seria tão assertivo e explico porquê; mais do que dissensão, importa aqui, parece-me, empreender um exercício de modulação. Assim como Borkman, esse lobo que o espectador só conhece ferido (Ibsen 2006a., 101), morrente mesmo, mas que ainda

assim, no delírio da sua visão romântica e distorcida do capitalismo industrial e financeiro, se apresenta como eixo da acção e da vida das personagens que o rodeiam, nomeadamente a mulher, a cunhada e o filho, também Hedda, a aristocrata insubmissa, acabará por morrer, deixando assim o palco, que é como quem diz a vida, aos burgueses. Não estou certo, porém, que Ibsen lavre uma sentença condenatória, como Sprinchorn defende, sobre os valores e ideais que estes protagonistas representam, muito pelo contrário.

O futuro é uma dimensão problemática, frágil, pouco credível até, em toda a dramaturgia ibseniana realista, já para não referir nas peças anteriores. Chamo a atenção para as cenas finais das últimas doze peças, objecto de análise desta segunda parte: *Os Pilares da Sociedade* acaba com um equívoco; a cena derradeira de *Espectros* é um *tableau* desesperado, uma citação dramática da *pietà*; *Um Inimigo do Povo* termina com uma paródia da crucifixão; o suicídio dos protagonistas marca o fim de *O Pato Selvagem*, *Rosmersholm* e *Hedda Gabler*; por seu turno, as mortes *acidentais* de Solness, Borkman e Rubek fazem o pano cair sobre os textos de 1892, 1896 e 1899. Parecem escapar a este véu funesto *Casa de Bonecas*, *A Dama do Mar* e *O Pequeno Eyolf*, mas será que é assim? A saída de Nora Helmer da casa da família, sendo um marco histórico de libertação feminina, um manifesto feminista *avant la lettre*, não está isento de sombra, até porque, do ponto de vista social, as possibilidades de uma mulher separada, sem experiência profissional ou autonomia financeira, eram, na Noruega da segunda metade do século XIX, usando um eufemismo, exíguas. No texto de 1888, a decisão de Ellida, livre e, de um certo ponto de vista, libertadora, porque inscreve o casamento burguês no horizonte da possibilidade consentida, é perseguida por uma sombra, um outro espectro: Bolette, que se vê forçada a contrair matrimónio, para obter mais educação e oportunidades. Embora aconteça no princípio e não no fim da peça, a

morte accidental do pequeno Eyolf mancha o desfecho deste texto, que é de um niilismo lancinante. Os protagonistas de *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *O Construtor Solness*, *O Pequeno Eyolf* e *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* não deixam descendência. Tudo o que são e representam morre com eles.

Na dramaturgia de Ibsen, o futuro é obsceno, ou seja, constrói-se fora da cena, é uma dimensão vedada aos protagonistas, particularmente àqueles das peças do grupo final. Talvez figuras como Erhart, Frida, Maja, Ulfheim, personagens que Ibsen cuidadosamente associa a símbolos e imagens vitais, muitas de cariz sexual e animalesco, promessas de felicidade corporal (*livsglæde*) que só podem vir a ser cumpridas se fugirem (*John Gabriel Borkman*) ou abandonarem (*Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*) a cena e as figuras tutelares. Ora, quando afirma que para Ibsen a vida é mais importante do que as ideias sobre a vida, Sprinchorn está, assim julgo, a veicular um equívoco. Hedda não é só uma ideia sobre a vida, nem tão-pouco Thea e Tesman são a vida, quer estes, quer aquela são personagens, representações de vidas, de possibilidades, e, ao mesmo tempo, símbolos, imagens, havendo um maior equilíbrio de forças do que Sprinchorn parece disposto a reconhecer, uma vez que a ‘ideia’ que Hedda tem da vida, por mais aristocrática, elitista, anacrónica e negativa que seja, também é poderosa, rebelde e mais ambiciosa do que a normalidade racional, produtiva, pacífica e diligente da burguesia, classe a que Ibsen reconhece supremacia social, triunfo histórico e, como nenhum outro, fragilidade.

O que Hedda e Løvborg representam, ainda que não seja o mesmo, relaciona-se entre si: ela encarna o declínio de uma classe, de um estatuto e de um ideário que remonta a uma estrutura feudal, daí todos os símbolos víquingues que convoca; Løvborg, por seu turno, põe em cena o romântico, o inspirado, o idealista, o que, como Hedda, se ergue acima, pela sua excepcionalidade criativa, do quotidiano comum da

existência burguesa. A morte destas personagens pode ser lida, julgo, como uma crítica à condição burguesa, a uma mundividência tão totalitária que Brack, quando Hedda se suicida, afirma espantado: “[a]s pessoas dizem *isso*, mas não o *fazem!*” (Ibsen 2008a., 117). Qual bárbaro (Sprinchorn 1998, 54), Hedda insurge-se contra a normalização forçada, a mediocridade doméstica, a moral burguesa e, segundo Sprinchorn, cumpre o seu desejo de êxtase, embora, como Robin Young afirma, a peça chegue ao fim com uma nota irônica: “the final irony of the play is that those who live by and for the ideal of self-sacrifice are just those who survive, whereas Hedda, in her compulsion to destroy other people, ends by sacrificing herself” (1989, 150).

A opinião de Ibsen sobre a burguesia não é, porém, fácil de aferir ou, pelo menos, de simplificar. O livro que Løvborg publicou, aquele que trata da evolução da cultura como um todo desde a antiguidade até ao presente, embora tenha saído da pena e do génio de um romântico, de um homem com temperamento dionisíaco, só pôde ser produzido, quando Thea sujeitou o seu autor à diligência burguesa, esfriando os arroubos passionais do criador fulgurante e frenético. Franco Moretti identifica, no capítulo “A Working Master” (2013, 25), título evocativo da filosofia hegeliana e do paradoxo burguês, o romance *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731), como “the genuine beginning of the world today” (27), isto porque Defoe representa, pela primeira vez, a sorte (*fortune*) de uma forma racional, eficaz e produtiva, ou seja, faz a sua mimese à imagem e semelhança do capitalismo sistémico que estava a desenvolver-se e que, mais tarde, Marx viria a definir. No universo romanesco de Defoe, o trabalho é o princípio legitimador e estruturante da personagem, da sua acção e do seu papel no mundo e, como tal, o estilo da prosa estabelece o ritmo do universo e da mundividência que representa: diligente, repetitivo, industrioso e eficiente. Moretti fornece uma miríade de exemplos, interessa aqui, porém, entender que a burguesia, ao

invés dos grupos de mestres e escravos definidos por Hegel, tinha um estatuto especial e um fito distinto: “bourgeois interest is the virtue of a peaceful and repeatable (and repeatable, and repeatable, and repeatable) everyday: less energy, but for a much longer time” (32).

Toda a produção de Løvborg resulta de uma disciplina burguesa, da submissão do seu génio romântico às regras da indústria eficiente e utilitária do capitalismo sistemático, representado por Thea, que, ao contrário da musa, não lhe traz inspiração, antes estabelece uma rotina e uma ética de trabalho que acabam por produzir resultados. Embora todas as personagens, com a exceção de Hedda, pertençam indubitavelmente ao universo burguês, Eilert distingue-se das demais pela sua verve, pela sua ténpera e figura *à la manière* de Byron, o herói e protótipo do criador romântico. É ele, ainda que disciplinado, o autor da história e o áugure do futuro e não, ao contrário do que poderia parecer lógico, Tesman, o representante, por excelência, da normalidade horizontal, monótona, industriosa e diligente da burguesia: “[f]rom skill and ingenuity, to systematic exertion; this is how ‘industry’ contributes to bourgeois culture: hard work replacing the clever variety” (Moretti 2013, 31). É esta substituição que se dá em *Hedda Gabler*, chegando mesmo a tornar-se, perto do fim da peça, num vampirismo bem-intencionado. Esta transição tem, porém, custos como o próprio Løvborg reconhece, tributo que pagou e que não está disposto a entregar outra vez, porque a mercê pedida foi a sua coragem e ousadia. A musa burguesa, Thea, esgotou a matéria-prima, o génio romântico de Eilert, cuja grandeza, qual personagem dionisíaca, estava associada e dependente da ebbiez, que, apesar de ser destrutiva, funcionava como garante das qualidades superiores da ténpera romântica e aristocrática que, Hedda por exemplo, tanto apreciava. Ao forçar a sobriedade, Thea arruinou Løvborg, que prefere morrer a voltar a entregar-se à disciplina laboral da indústria burguesa, ao conforto produtivo,

mas, em última análise, desvitalizante da diligência fabril. No entanto, e com Ibsen as adversativas são por demais frequentes, cabe às mais insípidas e desinspiradas personagens da peça, Tesman e Thea, reconstruir o percurso de futuro que Løvborg tinha delineado no seu manuscrito, em si um formato frágil, que sobrevive nas notas que Thea carrega consigo e que servirão paradoxalmente como um conjunto de artefactos arqueológicos que o ‘casal’ inusitado tentará, ainda que sem nenhuma competência, reconstruir e apresentar como um objecto coeso e inteligível.

Tendo em conta o carácter rasteiro da imaginação prosaica de Tesman, assim como a sua tendência para a procrastinação, a possibilidade de os apontamentos de Eilert resultarem num livro é, no mínimo, residual. A ideia de futuro, à medida que a peça se desenvolve, vai-se fragilizando imageticamente – o manuscrito desaparece e sobrevivem os apontamentos – até se tornar um exercício paródico, um puzzle que aqueles agentes serão incapazes de executar. Até o devir biológico – Hedda está grávida, quando se suicida – não encontra na casa dos Tesman, no mundo burguês, qualquer possibilidade de existência. A clivagem entre o passado e o futuro, representada nos dois livros e seus respectivos destinos, permite uma leitura do tempo da peça como um presente-hiato, uma charneira entre o que já não é e o porvir. Este retrato do século XIX, do auge do poder e mundividência burgueses como uma época particularíssima no que concerne à sua relação com as heranças culturais e políticas precedentes, encontra eco no pensamento de Hannah Arendt (1906-1975), que, em “O Hiato entre o Passado e o Futuro”, caracteriza o presente pós-revolucionário dos séculos XIX e XX como um intervalo radical:

Quando o fio da tradição por fim se rompeu [no período pós-revolucionário], o hiato entre passado e futuro deixou de ser uma condição própria apenas da actividade de pensar e uma experiência restrita àqueles poucos que faziam do pensamento a sua actividade fundamental, para se converter numa realidade tangível e numa fonte de perplexidade comum; ou seja, tornou-se um facto de relevância política. (2006, 27)

Para Arendt, o fim da tradição do pensamento político chegou com “a declaração de Marx de que a filosofia e a sua verdade não se encontram situadas fora dos assuntos humanos e o do seu mundo comum, mas precisamente neles, e que só podem ser ‘concretizadas’ na esfera da vida comum” (2006, 31). De acordo com Jonathan Wolf, Marx supera, através do materialismo histórico, “duas tradições filosóficas dominantes” (2003, 38), a do materialismo a-histórico de Hobbes a Feuerbach e a do idealismo histórico de Kant e Hegel, para quem, segundo Marx, “tudo tem lugar de forma só abstracta, só ao nível do pensamento, tal como a história do desenvolvimento dos nossos conceitos” (37). Ora, o que Marx e outros depois dele fazem no plano da filosofia política é desidealizar a actividade humana e a sua conceptualização. Paralelamente, a filosofia de Nietzsche, assim como o pensamento de Darwin e, depois, de Freud contribuíram para um anti-idealismo radical que viria a definir grande parte das correntes de pensamento do século XX e a influenciar de forma significativa os movimentos estéticos modernistas e pós-modernistas. Ibsen, ainda que até há bem pouco tempo não fosse chamado a integrar esta plêiade de detractores do idealismo, depois do trabalho seminal de Toril Moi, tornou-se presença obrigatória, embora o dramaturgo norueguês se posicione, como sempre, aliás, de uma forma ambivalente, reconhecendo os perigos, maleitas e, acima de tudo, a obsolescência da filosofia e estética idealistas, sem que, por isso, as suas qualidades sejam esquecidas: “[he] is neither an idealist nor a straightfoward anti-idealist” (Moi 2006, 89).

Mais do que um movimento cultural e artístico, Moretti entende o realismo como um estilo mimético que se desenvolveu ao longo do século XIX, ainda que tenha antecedentes no século das luzes. As suas características derivam, por um lado, do processo de racionalização que o capitalismo sistemático impôs ao mundo, por outro, do código moral da burguesia. Em vez de uma contiguidade, Moretti assevera uma

continuidade entre estratégias de representação e realidade representada. Num mundo em que a economia assumiu o papel de garante da inteligibilidade, a contabilidade ascendeu a doutrina e as suas práticas a liturgia: “[o]ne of the most beautiful inventions...For economic reasons, obviously enough, but also, and perhaps even more, for ethical ones: because the precision of double-entry bookkeeping forces people to face facts: all facts, including [...] unpleasant ones” (Moretti 2013, 86). Este realismo, aqui entendido como um registo fiel do real, tornou-se uma consequência do decálogo moral da burguesia, classe para a qual a seriedade, a probidade, a transparência eram valores cimeiros. A terminologia romântica – o génio, o talento, a inspiração – definhou sob esta nova e totalitária cosmovisão. Os termos-chave do romantismo revelaram-se imprecisos, dúbios, equívocos e foram substituídos por outros, que ecoam outras áreas de actividade, nomeadamente a contabilidade, a ciência e a indústria; a saber: a diligência, a repetição, a constância, o rigor, a organização e o detalhe. Estas características tornaram-se de tal forma importantes que, de acordo com Moretti, na prosa realista, o significado (*meaning*) poderia até ser sacrificado, a exactidão (*precision*) nunca (85). Não admira, pois, que o realismo, *stricto sensu*, essa conformação/ fidelidade ao real, se torne um valor (87). O tom da prosa, qual clave, deveria seguir o princípio “*sine ira et studio*, as in Tacitus’s maxim with which Weber liked to summarize the process of rationalization” (88). A prosa realista almejou um estilo a que Moretti chamou impessoalidade objectiva (*objective impersonality*): “not in the sense that the filter of representation has magically become transparent, of course, but because the subjectivity of the writer has been relegated towards the background. Objectivity increases, *because subjectivity decreases*” (89).

Esta impessoalidade objectiva – “a good synthesis of the analytical style of the nineteenth-century novels” (Moretti 2013, 89) – tornou-se o meio adequado para

valorizar a descrição, técnica que muito sucesso gozou junto dos leitores burgueses de oitocentos. Partindo da leitura que Auerbach faz de Balzac em *Mimesis*, na qual afirma uma continuidade entre corpo e indumentária, características físicas e qualidade moral (91), Franco Moretti chama a atenção para o papel que a descrição desempenhou na obra romanesca daquele autor realista francês e, por extensão, no realismo europeu: “the logic of Balzac’s descriptions is the same as that of the most powerful political ideology of his time: conservatism” (92). O conservadorismo burguês europeu do século XIX, ainda que tenha sido um fenómeno transversal à Europa ocidental, teve no vitorianismo a sua manifestação paroxismal: “*contra* those paragraphs from the *Communist Manifesto*, the most industrialized, urbanized, ‘advanced’ capitalism of the age *restores* ‘fervours’ and ‘sentimentalism’ instead of ‘sweeping them away’ (108).

Enquanto o mundo acelera e tudo o que era sólido se desfaz (Marx e Engels, 1848), Ibsen decide explorar esta contradição e revelar no palco, ao público burguês, a hipocrisia e o perigo dos preceitos morais que regiam o comportamento privado e público dos agentes que, ao mesmo tempo, empreendiam as maiores revoluções da história da humanidade, à custa, por exemplo, da exploração desenfreada dos recursos naturais e da escravatura. No entanto, tal como assinala Franco Moretti, embora houvesse artistas e intelectuais, como por exemplo Marx, que criticavam com ferocidade o capitalismo, a moral burguesa recusava aceitar – seria reconhecer-se enferma – uma contradição fatal que Ibsen viria a explorar de forma exemplar: “the idea of a world dominated by *perfectly lawful injustice*” (2013, 178). Esta dissociação do universo legal da esfera moral tornou-se insuportável para a moral vigente: “[i]f capitalism cannot always be morally good, it must at least be always be morally *legible*” (178). Ora, a dramaturgia de Ibsen explora, com profundidade e escopo inauditos, a ilegibilidade moral do universo capitalista burguês ou, nas palavras de Moretti: “the

unresolved dissonance of bourgeois life. Dissonance, not conflict. Strident, unsettling – Hedda and her pistols – precisely because there are no alternatives” (178). Na jaula de ferro, os burgueses ibsenianos desesperam ou não fossem as vítimas os algozes, papéis que assumem à vez e, amiúde, concomitantemente.

Ao contrário do seu epígono irlandês, Ibsen não é um moralista: “ ‘cleaning up’ the bourgeoisie from its murky side is not Ibsen’s project; it’s Shaw’s” (Moretti 2013, 175). O fito de Ibsen é levar a cabo a vivissecação da burguesia e da sua estrutura moral. Moretti imputa a transição do verso para a prosa, de que já falei atrás, à forma burguesa, isto é prosaica, de estar no mundo (181): “[p]rose as analysis, first of all. Hegel’s ‘unmistakable definiteness and clear intelligibility’, or Weber’s ‘clarity’. Prose as, not inspiration – this absurdly unjustified gift from the gods – but work: hard, tentative [...], never perfect. And prose as rational polemic” (181). A prosa surge como uma estratégia de resistência contra a armadilha das imagens, metáforas e demais tropos que embelezam e fortificam o verso, mas comprometem a qualidade do retrato do mundo burguês da primeira grande crise do capitalismo europeu (1873-96), dessa realidade chã que Ibsen representa entre 1877 e 1899. Moretti nota, porém, uma mudança importante que vai acontecendo ao longo do ciclo: enquanto no princípio, em peças como *Os Pilares da Sociedade* e *Casa de Bonecas*, a prosa do quotidiano foi sistematicamente limpa das metáforas e imagens que veiculavam as doutrinas mortas do passado (181) – dos pilares morais da comunidade ao prodígio matrimonial que Nora tanto ansiava –, a partir de *O Pato Selvagem*, Ibsen desenvolveu uma prosa mais simbólica, carregada dos tropos que tinha desprezado nos primeiros textos da sua fase realista; estes, todavia, apresentavam uma identidade distinta: “[they were] the creations of bourgeois activity itself” (181). Para lá do centro, a Inglaterra vitoriana, Moretti não

esquece os países europeus periféricos que se encontravam num estranho limbo, no que diz respeito ao desenvolvimento do capitalismo:

The precepts of religion, jumbled with the stratagems of money. We are moving towards the margins of the modern world-system, and this strange embrace between the old metaphysics and the new cash nexus is a sign of those ‘national malformations’ generated, to quote Schwarz one more time, by ‘the grotesque and catastrophic march of capital’. (2013, 149)

Embora Moretti não inclua a Noruega de Ibsen no capítulo dedicado a estas malformações, o retrato feito atrás permite-me incluí-la, tendo em conta a sua ténpera colonial e pós-colonial, a sua situação política de (in)dependência, a sua economia em franca industrialização e uma moral de índole vitoriana que todas as mudanças políticas, sociais e económicas estavam a esvaziar de conteúdo e sentido. Assim, a partir de uma periferia, Ibsen conseguiu, de forma literalmente alegórica, pôr em cena a sociedade burguesa europeia, vista à luz das contradições de um local na orla da Europa, no qual era mais claro, dado o anacronismo, o conflito entre a lógica pecuniária capitalista e as forças religiosas, morais e idealistas, que tradições como o romantismo, na sua vertente mais nacionalista e moralista, ainda veiculavam. As “criações da actividade burguesa”, como Moretti chama às metáforas e tropos que inundam as peças finais, são o resultado de um embate devastador entre o espírito do capitalismo e a tradição romântica e idealista que informava a arte e o pensamento europeus. Moretti explora a noção de destruição criativa, antítese possível num mundo em que o sonho já não pertence ao poeta, mas ao empreendedor que, como Solness e Borkman por exemplo, destrói o mundo à sua volta em nome de uma visão especulativa:

Visionary; despotic; destructive; *self*-destructive: this is Ibsen’s entrepreneur. Borkman renounces love for gold, like Alberich in *The Ring*; is jailed; imprisons himself at home for eight more years; and in the rapture of his vision, marches into the ice to certain death. That’s why the entrepreneur is so important for the late Ibsen: he brings hubris back into the world – and hence tragedy. He is the modern tyrant. (184)

Este tirano, porém, não está inerte à mudança e se, antes da industrialização, o burguês era uma figura cautelosa, diligente e séria, no fim do século XIX, uma metamorfose funesta ocorre: “[t]he realistic bourgeois is ousted by the creative destroyer; analytical prose, by world-transforming metaphors” (Moretti 2013, 185). O perigo reside, como aliás Moretti reconhece, na passagem de um princípio de realidade, a que era registável pelos e nos balanços contabilísticos, a uma condição especulativa, na qual o real é substituído pelo possível: “[t]he great bourgeois virtue is honesty [...]; but honesty is retrospective: you’re honest if, in the past, you haven’t done anything wrong. You can’t be honest in the future tense – which is the tense of the entrepreneur” (185). No fundo, o que Moretti aqui defende é a incompatibilidade da estrutura moral da burguesia pré-industrial com o desenvolvimento do capitalismo, que exige ao burguês uma desinscrição ontológica que Ibsen explora gloriosamente em *John Gabriel Borkman*, o especulador com um coração de ferro: “who can no longer tell the difference between conjecture, desire, dream, hallucination, and fraud pure and simple” (185).

Einar Haugen entende a adesão de Ibsen ao realismo como um esforço empreendido pelo dramaturgo norueguês para estar em sintonia com as tendências artísticas e literárias da segunda metade do século XIX (1979, 47), reflexo de um mundo em mudança: “[t]he industrial and scientific development of the early nineteenth century revolutionized the social circumstances of men and women. It also led to widespread rethinking of the purposes of literature. Writers could no longer be entertainers of an idle hour” (47). Na esteira não só da obra dos escritores franceses Flaubert e Balzac, mas também do romance inglês de George Eliot e Charles Dickens, sem esquecer o pensamento de Auguste Comte, Charles Darwin e John Stuart Mill (47-48), Haugen apresenta o realismo como parte integrante de um movimento cultural mais lato e orientado por princípios éticos e filosóficos bastante similares aos que subjazem à

teoria marxista: “essentially progressive and optimistic view of man’s perfectability” (48), no qual o escritor assumiria o papel de educador (47) e reformista. É nesta tradição que o professor americano inscreve Ibsen, embora reconheça que nas peças do dramaturgo norueguês, nomeadamente as que integram o ciclo realista, há uma confluência de diferentes correntes artísticas e literárias, como o classicismo, o romantismo e o idealismo. No entanto, “in the ‘realistic’ Ibsen they [events] are not packaged in mythical archetypes; they occur in settings that are recognizably contemporary, and they happen to people like the members of his audience, however exceptional some of them may seem (50). Brian Johnston, numa leitura profundamente devedora do idealismo platónico, entende a realidade representada como uma superfície atrás da qual estão os arquétipos míticos, daí a sua afirmação: “Ibsen extended the Realist aesthetic far beyond the range of reference usually associated with realism” (1989, 29).

Ao invés de Haugen, Johnston defende que o aspecto comum do herói ibseniano é uma característica romântica, “as in Wordsworth’s choice of the simple figures for the subjects of his *Lyrical Ballads*” (1989, 31). Mais, para o autor de *The Ibsen Cycle*, o realismo não passa de uma ramificação do romantismo (1989, 31) e, como tal, as diferenças entre um movimento e outro não têm um carácter substantivo, antes superficial. Esta escolha, como Johnston lhe chama, pressupunha que, acima do estatuto social de quem/ do que era representado, estava a arte que o representava: “[t]he new attitude [...] elevated art above the subject, for it was the artist who made the subject significant, not the subject which gave dignity to the artwork. While this might have always have been ‘secretely’ true of art, it was never before clearly stated” (31).

Afirmado o nexo entre realismo e romantismo, Johnston depressa reconhece o estiolamento desta tradição: “[t]he Realist movement in literature and painting was a

conscious aesthetic effort to attain artistic authenticity by renouncing the rhetorical devices of a tradition that had lost validity” (1989, 33). O mundo tinha mudado e mudava a um ritmo inaudito, abria um fosso que só o realismo poderia traduzir: “[d]ue to the contradictions between our scientific knowledge and our older inheritance, we create an ironic disparity between our actual situation in the cosmos and the social and personal realities by which we still live” (47). Mau grado esta fina percepção, desenvolvida na esteira do pensamento de Sigurd Ibsen, Johnston não descortina a ironia maior. Se, por um lado, tem razão ao afirmar que o realismo ibseniano tem uma feição simbólica (43) e que a superfície doméstica esconde e revela, qual palimpsesto, substratos espirituais, literários e culturais que, muito embora se relacionem e mantenham com o presente um nexó cronológico e causal, dele se distanciam significativamente, por outro lado, torna-se difícil, se não impossível, subscrever a tese segundo a qual Ibsen, o derradeiro idealista, abominava o seu tempo (33), tanto que, como Manet – “[his] paintings of modern life were in fact modeled on earlier classical work” (32) – desenhava os seus enredos realistas sobre um traçado, uma planta melhor dizendo, hegeliano, que permitia assim ao espectador/leitor servir-se da superfície do presente superficial, passe a redundância, para aceder ao passado, às fundações espirituais, artísticas e culturais que a sociedade burguesa, industrial e capitalista do tempo de Ibsen estava a alienar. Ora, por mais que Ibsen critique ferozmente a estrutura política, socio-económica e cultural do seu tempo, por mais que o retrato que apresenta seja o de uma total falsificação, as forças que, como correntes subterrâneas, percorrem a acção, emergem de uma forma não só nefasta, mas sobretudo devastadora.

Na sexta peça do ciclo, *Rosmersholm*, Rebekka West, a mulher emancipada que se infiltra na casa de Beate e Rosmer para o conquistar, declara, logo no princípio do primeiro acto: “em Rosmersholm as pessoas agarram-se aos mortos muito tempo”

(Ibsen 2008a., 226). Esta afirmação merece uma réplica imediata por parte da Governanta Helseth: “[s]abe, menina, o que eu acho é que são os mortos que se agarram aqui a Rosmersholm” (226). A correcção é, naquele momento, difícil de compreender; no entanto, à medida que a acção progride, o sentido das palavras da Governanta Helseth vai-se revelando e, na última fala, é ela que, perante o suicídio de Johannes e Rebekka, como que recitando um adágio, desabafa: “[l]evou-os a falecida senhora” (320). O espectro de Beate, assim como “os cavalos brancos de Rosmersholm” (302), metáfora da morte e de todos os espíritos da família (Moi 2006, 290), regressam para anular o presente. À semelhança do retrato do General Gabler, os retratos para os quais Kroll aponta carregam a insígnia da morte: “[o]s Rosmer de Rosmersholm: pastores da Igreja e oficiais. Altos dignitários respeitados. Homens honrados, uma família que há quase dois séculos se mantém aqui nesta casa, a mais importante da região” (Ibsen 2008a., 238). Tudo o que representam, a “forma de vida dos Rosmer” (309), como Rebekka lhe chama, enobrece, “[m]as mata a felicidade” (310). O amor, essa força feita de “renúncia e de sacrifício” (309), sangue da tradição espirirual cristã, “infectou a vontade” (309) de Rebekka, que sofre uma metamorfose: “[she] has been transformed from an amoral Nietzschean to a guilt-ridden, post-Christian idealist” (Moi 2006, 278). Rebekka dá conta desta mudança, quando reconhece: “todas as alegrias da vida me são oferecidas de braços abertos...eu mudei tanto que é o meu próprio passado que me impede de as receber” (Ibsen 2008a., 310). Johannes, pelo contrário, educado para ser um homem da igreja, um moralista, um cristão, transforma-se, depois do convívio com Rebekka, num apóstata, num idealista sem fé, impasse existencial que o conduzirá, com Rebekka, ao suicídio: “*Rosmersholm*, then, is a play about the noble and lamented, yet inevitable and necessary, death of the romantic project in the post-Nietzschean world. The play conveys in equal measure Rebecca’s and Rosmer’s grandeur and their

monstrosity and madness” (Moi 2006, 292). Mais explicitamente em *Rosmersholm*, mas de forma omnipresente em todas as peças do ciclo, o passado manifesta-se como uma força destrutiva que ameaça a viabilidade do presente.

Brian Johnston, à luz da sua leitura hegeliana, defende que a peça de 1886 é uma recriação, em forma e conteúdo, do drama do iluminismo: “[i]t dramatizes the ideological conflict – tradition and civilization versus freedom and change – through the convincing rhythms of individual psyches” (1992, 287). Segundo ele, as forças gentias e cristãs revelaram-se demasiado fortes para se subordinarem ao programa iluminista (288); no entanto e mais uma vez, é Johnston que sujeita a realidade política e social da peça – as lutas parlamentares que assolaram a Noruega na década de 80 do século XIX – ao conflito de ideias e arquétipos, chegando mesmo a defender que o realismo de Ibsen tem uma feição contra-discursiva, resistente e pedagógica: “his means of creating an alternative and more significant world possessing the coherence and the display of archetypal and exemplar spiritual qualities that the actual world frustrated or obscured” (1989, 50). Pese embora o aparente absurdo, Johnston quer fazer de Ibsen o que George Bernard Shaw (1856-1950) fez do dramaturgo no princípio do século XX; porém, ao contrário do autor de *The Quintessence of Ibsenism* (1891), que apresentou Ibsen como um pedagogo e um reformista social (Steiner 1961, 290), Brian Johnston transformou o dramaturgo norueguês num guerreiro espiritual, num agente romântico infiltrado no pálido e empobrecido universo burguês. Servindo-se do fio de Hegel, a dramaturgia ibseniana realista libertaria os seus contemporâneos da opressão do labirinto construído pela classe governante. Ora, embora a estrutura hegeliana preveja uma consciência total das diferentes etapas da aventura do espírito, todas elas ultrapassadas, porque desadequadas, Johnston acaba sempre por considerar o passado como uma dimensão, quer do ponto de vista espiritual, quer do ponto de vista da

cultural *lato sensu*, superior ao presente. A sua odisseia, como a de todos que antes ou depois, na sua esteira ou não, tentam fazer uma leitura idealista da dramaturgia de Ibsen, esconde uma resistência activa ao pessimismo obsidiante das peças do ciclo realista. Para Johnston, ao contrário dos dramas de Shakespeare, que começam com uma violação da ordem cósmica e encerram com a restauração da mesma, Ibsen segue um outro padrão, decalcado de Sófocles e da tradição que este tragediógrafo inaugura: “where false and inadequate reality and inadequate concepts and convictions are, through suffering, painfully discarded and more adequate principles, or truths, evolved” (1989, 45). A esta citação, coalesço outra, porque importa perceber o que o autor de *Text and Supertext in Ibsen’s Drama* entende por verdade:

The idea that given reality may fail to realize its truth, the Absolute Idea it should express, is the very radical message of Hegelian philosophy: that that which has been completed as Idea, as thought, has yet to be fulfilled as actuality, and that the facts and institutions of our everyday world are only the imperfect means whereby we may attempt to attain our true self-determination. (50)

No prefácio de *A Fenomenologia do Espírito*, Hegel afirma que a verdade é o todo (1977, 11); mais: “the whole is nothing other than the essence consummating itself through its development” (11). Através de um processo temporal dialéctico, as ideias vão-se revelando e, no fim, retrospectivamente, acede-se ao que, no princípio, permitiu o processo: “[an] all-inclusive universal or concept” (Finlay 1977, vii). Para Hegel, na esteira do pensamento platónico: “the universal is no strengthless, arbitrary distillation of the common features of what is individual and empirical; it is rather what must be conceived as realizing itself in what is individual and empirical, and as responsible both for the being and intelligibility of the latter” (viii).

Chega a hora de desenvolver, com maior rigor, o pensamento de Toril Moi sobre o realismo e o idealismo na dramaturgia de Henrik Ibsen, “an undisturbed archeological site concealing a perfectly preserved genealogy of modernism” (2006, 67). No capítulo

“Rethinking Literary History”. Idealism, realism, and the birth of modernism”, Toril Moi começa por afirmar que o modernismo³⁶, de que Ibsen é um precursor, se construiu a partir da negação do idealismo, termo que, segundo Moi, parece ter desaparecido da discussão conceptual: “[w]e appear to have forgotten how important idealism was as a general way of understanding art and literature” (68). Moi vai mais longe e afirma que, mesmo nos estudos ibsenianos, o idealismo tem sido discutido de forma superficial: “to examine idealism means to consider Ibsen’s relationship to Hegel and Kierkegaard, or his treatment of characters who profess to hold high ideals, not specifically his relationship to idealist beliefs about the nature and purpose of the art (69).

Antes mesmo de circunscrever o que entende por idealismo, Moi lembra que o termo realismo, do qual apresenta uma definição minimalista – “the representation of reality in writing and art” (2006, 67) – e, a meu ver, um tanto simplista, tende a ser apresentado de uma forma monolítica, quando, na verdade, mais do que realismo dever-se-ia falar de realismos, para, deste modo, dar conta das diferenças entre o realismo de Ibsen, de Flaubert ou Zola (67), até porque nem todos os realismos eram anti-idealistas como o naturalismo, um movimento extremista assente na rejeição da ética e estética idealistas. Sem grande surpresa, Toril Moi inscreve o idealismo estético numa tradição maior, poliédrica e rebuscada: “ ‘Idealism’ is a complex word. It has as much to do with the *idea* as with the *ideal*. Indeed, Plato’s ideas *are* ideals: the timeless pattern and archetype of any class of things, as opposed to the lowly imitations we are condemned to live here on earth” (70). Mais adiante acrescenta que, na esteira de Platão, o idealismo estético considerava o bom, o belo e o verdadeiro como faces da mesma unidade (72): “we read references to the ideal in Ibsen exclusively as *ethical references*, rather than what they are, references to (or expressions of) an *aesthetic ideal in which*

³⁶ No contexto anglo-saxónico e escandinavo. O caso português, por exemplo, não se conforma com esta explicação.

ethics and aesthetics are one” (68). Parte deste tronco comum, o idealismo estético, que vingou durante a primeira metade do século XIX, tendo depois definhado até ao surgimento do modernismo, tem a sua origem na estética idealista alemã (72), teorizada, entre outros, por Hölderlin, Schlegel e Schiller, sobretudo. A característica mais distintiva deste movimento prende-se com a valorização do belo: “unlike Plato, idealism characteristically considers artistic beauty to be the highest expression of this trinity. Because beauty is both sensuous and spiritual [...] it overcomes the split between freedom and necessity, and offers us an image of our own lost wholeness” (72).

Moi traça a origem do idealismo estético alemão em “O Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão” (“*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*”, 1796/7), texto de difícil atribuição, no qual Hegel, Hölderlin e Schelling terão colaborado. Nele, como parafraseia Toril Moi: “[t]he world of necessity is the world of material objects, subjected to natural laws which are explained by science. The world of freedom is the world of consciousness, imagination, and the will, the world in which we make moral and aesthetic choices” (2006, 72). Esta distinção entre as dimensões da necessidade – “the realm of natural laws” (72) – e da liberdade – “the realm of reason, of the human will and imagination; the moral and creative world” (72) – reflecte a importância da filosofia kantiana no pensamento fundador do idealismo alemão, que viria, com Schiller, nomeadamente com a proposta contida em *Sobre a Poesia Ingénua e Sentimental* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795), a florescer. Antes de avançar na sua reflexão, Toril Moi faz uma ressalva que não pode aqui ser esquecida: a professora norueguesa não pretende sonegar ou menosprezar a influência de Hegel na literatura escandinava do século XIX, até porque, como a própria reconhece, eram termos e conceitos hegelianos que definiam a paisagem crítica da Noruega de oitocentos; ainda assim, “Hegel’s lectures on aesthetics do not convey that

burning, radical desire for freedom that still appealed powerfully to Ibsen and Brandes in 1871” (74). Para Schiller, a arte permitiria ao homem não só ultrapassar o abismo entre as dimensões da natureza e da liberdade, mas também aperfeiçoar a condição humana, isto porque: “[h]umankind can become better, freer, more beautiful, more fulfilled” (74).

Além disso, na teorização de Schiller, a natureza ocupava um lugar central e cabia aos poetas serem guardiões dela, sob pena de, caso falhassem a sua missão, provocarem um processo de degenerescência moral e estética (74-75). Ao colocar a natureza no centro da sua proposta, afirmando depois que esta tinha desaparecido do mundo moderno, Schiller colocou os poetas numa posição instável e potencialmente fatal: “the modern poet has lost touch with nature, he [...] cannot convey nature itself, but only the *idea* of nature” (75). Convém recordar que, de acordo com Schiller, havia dois tipos de poetas: os ingênuos, que faziam parte da natureza, e os sentimentais, que, arredados dela, podiam apenas imaginá-la através da poesia. Ao distinguir entre poetas ingênuos e sentimentais, Schiller estabelece uma oposição entre poetas antigos e modernos: “[a]ncient poets [...] were at once natural and naïve, characterized by an innocence of heart that entirely escapes their modern colleagues. Their task, therefore, was to describe the world as they saw it, as fully and as well as possible” (75). Ao poeta contemporâneo, aquele a quem a tradição chamaria romântico, restava-lhe apenas uma possibilidade: ser sentimental e, tendo em conta que, tal como a filosofia kantiana postula, as ideias são infinitas e o mundo finito (75), a poesia apresentar-se-ia irremediavelmente como uma forma dilacerada entre a dimensão do possível e a realidade. Os poetas sentimentais que se concentrassem na realidade, demonstrando a distância insuperável que a separa do plano ideal, produziriam o que Schiller apelidou de sátira: uma representação fiel do mundo, plano truncado, mimese que seria capaz,

ainda que negativamente, de evocar o ideal e, assim, assinalar a distância entre as duas dimensões (76). Para além da sátira, outro género, a elegia, se apresentava possível: “the modern poet can also contrast the actual world and the ideal” (76). A oposição, no caso da elegia, seria explícita e exigiria uma representação do plano ideal.

Einar Haugen, ao discorrer sobre a recepção da obra de Ibsen, recorda as palavras de J. L. Monrad – professor de filosofia e grande divulgador da filosofia de Hegel na Noruega – que saudou a publicação de *Catlina*, porque nesta peça, à boa maneira da sátira schilleriana, Ibsen criava um mundo em que as personagens ansiavam pela liberdade, por uma dimensão mais elevada (1979, 5). Mais tarde, em 1862, quando Ibsen publica *Comédia do Amor*, Monrad dedica novamente a sua atenção aos escritos do seu conterrâneo. Desta vez, todavia, a sua opinião está longe de ser favorável: ao invés do que acontecia com *Catilina*, a peça de 1862, além de indecente, roçava o ateísmo (6), isto é, carecia de dimensão ideal, uma vez que: “nineteenth-century idealists almost always fused morality and religion, anti-idealists were almost always taken to be freethinkers or worse” (Moi 2006, 71). Monrad volta a atacar Ibsen, no seguimento da publicação de *Brand*, em 1866: “[p]rofessor Monrad severely criticized Brand’s extremism, calling it ‘a misjudgment of the pure nature of the ideal’ and maintaining that true self-sacrifice consisted in the ability to make compromises” (Haugen 1979, 8). Em suma, Monrad acusa Ibsen de mofar do idealismo e de um dos seus pilares, o sacrifício pessoal, nomeadamente o das mulheres, que ocupavam um lugar ancilar e instrumentalizado no seio do paradigma romântico-idealista. Ainda que haja antecedentes, como por exemplo em *Os Pretendentes à Coroa* ou em *Os Víquingues em Helgeland*, é em *Brand* que Ibsen leva, de forma explícita, o sacrifício, enquanto valor estruturante (não só do idealismo estético, como também do cristianismo) a julgamento e a sentença revela-se aporética: o sacrifício atroz da esposa,

do filho – um bebê de colo – e do próprio Brand, que erradicou da vida o gozo e a fruição dos sentidos (*livsglæde*) em nome do ideal, é compensado com a morte. E, muito embora o sacrifício seja o tema central ou secundário em muitas peças do ciclo realista, como em *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, *Casa de Bonecas* e *Rosmersholm*, no drama de 1884, *O Pato Selvagem*, Ibsen parodia o sacrifício de Cristo e subverte radicalmente a tradição, porque Hedvig, que se suicida pelo amor que tem ao pai, persuadida por Gregers, o apóstolo da ‘Reivindicação do Ideal’ (*den ideale fordringen*) (Ibsen 2008a., 390), acabará por se tornar um tema recorrente na litania de autocomiseração de Hjalmar (446), em vez de libertar a sua grandeza, que, verdade seja dita, não passa de uma fantasia de Gregers, à semelhança, aliás, do ideal.

Na opinião de Toril Moi, a presença obsidante do motivo do sacrifício na dramaturgia ibseniana serve dois propósitos: questionar as representações idealizadas das mulheres na literatura do século XIX; pôr em causa a tendência crescente que exigia à mulher disponibilidade para se sacrificar por amor (2006, 79). De acordo com Schiller, teorização que muito deve a Kant e a Hölderlin, as mulheres, assim como o sexo não podiam ser representados de forma realista, caso contrário, o resultado seria grosseiro, isto porque as mulheres, não os homens, encarnam a sexualidade, atributo que faz parte da natureza humana real (*wirkliche*) e não da natureza humana genuína (*wahre*), que, segundo Schiller, é ideal: “that is to say, always good, true, and beautiful” (78). Ora, Ibsen destrói um dos pressupostos da estética idealista, quando introduz personagens como Lona Hessel, que recusa a idealização de Bernick (Ibsen 2008b., 421), que insiste em que são as mulheres os pilares da sociedade, perpetuando a visão idealizada do feminino que Schiller promoveu; em *Casa de Bonecas*, Nora é a cotovia que canta alegremente em todas as divisões da casa (256) e que está disposta a tudo pelo seu marido, inclusive contrair uma dívida em segredo, até ao momento em que se

aperecebe que Torvald não o faria por ela; Rebekka West, arrebatada pela sua paixão erótica por Rosmer, encaminha Beate para o suicídio e, quando Johannes lhe pede para se suicidar, provando, assim, o seu enobrecimento, o antigo pastor transforma-se num homicida e a valquíria numa vítima imolada num altar dedicado a um deus inexistente. Para Erika Fischer-Lichte, Hilde Wangel uma das raríssimas encarnações da *femme fatale* na literatura dramática do século XIX: “the image of a woman who draws a man to her through sexual attraction and thereby destroys him, is a figure which no one dared to show on the nineteenth-century stage because, according to the ideas of bourgeois morality, such a figure could not even exist” (2002, 268). Na peça seguinte, *O Pequeno Eyolf*, o aleijão da personagem epónima resulta de um roubo sexual de Alfred e Rita, que, apesar do acidente, continuará a reclamar do seu marido plenitude sexual, dimensão que Alfred deseja eliminar da sua vida. Em *John Gabriel Borkman*, Gunhild exige, assumindo desta forma uma posição masculina, que o seu filho se sacrifique, isto é, prescinda da juventude, do gozo sexual que Fanny Wilton representa, e, assim, reabilite o bom nome da família, que o seu pai, John Gabriel, fez cair em desgraça. Por fim, “the contrast between Irene and Maja in *When We Dead Awaken* dramatizes the contrast between noble, self-sacrificing but ultimately lunatic idealism and feeble-spirited, sensuous but spiritually empty vitalist modernism” (Moi 2006, 81).

Na secção “Idealism and Realism” (2006, 85), Toril Moi defende a compatibilidade destas duas correntes estéticas e, para desenvolver o seu argumento, volta a socorrer-se de Schiller, para quem: “[h]umankind is divided into two categories: realists, who judge only by experience, and idealists, who judge only by reason” (85). Uns e outros corriam riscos que Schiller não deixou de enunciar: os realistas poderiam tornar-se positivistas, ou seja, desprovidos de um ideal; a alienação fantasiosa poderia tomar conta dos mais desprevenidos dos idealistas. No entanto, “each represent an

aspect of ideal human nature, but neither reaches it completely” (86), até porque o fito do realismo, assim o entendia Schiller, seria demonstrar, como que negativamente, as consequências de uma acção e de uma realidade desidealizadas. A este propósito, Moi traz para a discussão os romances de Honoré de Balzac (1799-1850) e George Sand (1804-1876), ambos cultores da estética realista, do retrato escrupuloso da realidade; porém, ao contrário de outros escritores, como Flaubert e Ibsen, aqueles: “subscribe to an aesthetic theory in which idealism is the hierarchially superior and realism the subordinate term” (87).

O dissídio entre o idealismo e o realismo dá-se, quando a trindade – o bom, o belo e o verdadeiro – é posta em causa (Moi 2006, 87) por escritores como Émile Zola (1840-1902) e Ibsen, que desde a primeira peça do ciclo realista, *Os Pilares da Sociedade*, foi demonstrando que a verdade pode ser feia e o belo amiúde se revela falso. Seria impossível negar que foi *Espectros* a peça em que Ibsen mais se aproximou de um realismo programaticamente anti-idealista, movimento a que alguns chamaram naturalismo. A reacção norueguesa, escandinava, e europeia revela uma rejeição visceral, não do daguerreótipo social, mas da ausência de uma esfera ideal: “the shocking absence of reconciliation and uplift in the play” (91). Mais do que *Casa de Bonecas*, *Espectros* tornou-se um símbolo de rebeldia, ateísmo e anti-clericalismo, a mera posse de uma cópia representava a subscrição de um programa revolucionário: “it referred unmistakably (if not by name) to a venereal disease, defended free love, and suggested that under certain circumstances even incest might be justifiable” (Meyer 1985, 508). Embora Ibsen não volte a repetir o tom virulento, acrimonioso deste ataque, a defesa do amor livre regressa, qual espectro, em peças posteriores (*Rosmersholm*, *John Gabriel Borkman*) e mesmo o incesto, tópico em relação ao qual, nomeadamente

em *O Pequeno Eyolf*, mantém uma posição deveras ambivalente, acaba por se tornar uma presença constante.

Michael Meyer relata que, apesar da agressividade da recepção de *Espectros* em países como Inglaterra, na Noruega as críticas revelaram uma sanha incendiária, chegando a surpreender o autor: “Ibsen had expected the conservative papers to dislike it, but he was shocked to discover that the liberal press denounced it with even greater fervour” (1985, 508). Para o leitor do ciclo realista, este excerto evoca, imediata e inequivocamente, um passo de *Rosmersholm*, no qual Johannes Rosmer, que antes, enquanto pastor, perseguira Mortensgård, acusando-o de imoralidade, vai, no presente da peça, ao encontro do editor de O Farol, periódico progressista, e pede-lhe que publique o seu compromisso com “a causa das luzes” (Ibsen 2008a., 266) e a notícia da sua apostasia. E, se Mortensgård rejubila perante o primeiro pedido, declina, amável mas irrevogavelmente, o segundo, porque impôs a si mesmo “a regra de nunca apoiar nada nem ninguém que queira afrontar a Igreja” (268); mais, livres-pensadores já o partido progressista tinha em demasia, carecendo, sim, de “elementos cristãos, que toda a gente respeite” (267). A hipocrisia social reinava à esquerda e à direita e a moralidade burguesa, juntamente com o idealismo estético e ético de Schiller tornaram-se, lenta mas implacavelmente, um miasma. Segundo Toril Moi, na década de 90 do século XIX, mais de duas décadas depois das primeiras machadadas dramáticas de Ibsen, o idealismo entrara, de forma definitiva, em crise: “many intellectuals and artists took idealism to be virtually identical with hypocritical, anti-artistic, moralistic conservatism” (2006, 93). A este propósito, Moi lembra Bernard Shaw e *The Quintessence of Ibsenism*, de 1891, livro que, para o bem e para o mal, se tornou seminal na crítica ibseniana, nomeadamente na sua fase finissecular, sendo possível, ainda hoje, escutar ecos de algumas das suas elucubrações nos lugares-comuns que, de

forma contumaz, sobrevivem: a ideia de Ibsen como um reformista e da sua dramaturgia como um evangelho social são os exemplos mais flagrantes.

No prefácio à terceira edição de *The Quintessence of Ibsenism*, datado de 1922, o dramaturgo irlandês avilta e distorce a palavra ideal e atribui aos seus crentes, os idealistas, a responsabilidade pela Primeira Guerra Mundial: “[h]ad the gospel of Ibsen been understood and heeded, these fifteen millions might have been alive now; for the war was a war of ideals. Liberal ideals, Feudal ideals, National ideals, [...] Church ideals, State ideals, and Class ideals, bourgeois and proletarian” (2009, 7). Ora, Toril Moi esclarece que o entendimento deveras idiossincrático que Shaw tinha do idealismo tolheu a compreensão de uma, senão mesmo a principal, categoria estética que perpassa e define a dramaturgia de Ibsen: “[b]y reducing idealism to an effect of psychological repression, Shaw accelerated the process that would lead readers and critics of Ibsen to forget idealism intirely” (2006, 93). O resultado deste processo, tal como Toril Moi assevera, revelou-se paradoxal: “the death of idealism that Ibsen helped to bring about makes it more, not less, difficult to understand what Ibsen was doing in his modern plays” (94).

De acordo com Moi, posição que subscrevo, a resposta mais radical a estas guerras entre naturalistas e idealistas é dada por Nietzsche, quando, em 1886, publica *Para Além de Bem e Mal. Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*: “[b]y casting idealists and naturalists together as equally misguided metaphysical moralists, Nietzsche’s book far outstripped the cultural debates that surrounded it” (2006, 94). À semelhança de *Espectros* e de outras peças de Ibsen, esta obra de Nietzsche foi mal recebida quer pelos idealistas, quer pelos naturalistas: “his [Nietzsche’s] provocative critique of the starry-eyed belief in the power of truth to set us free could gain him no support from the naturalists, while the very title of his book was enough to ensure that no self-respecting

idealist would touch it” (94). Para Toril Moi, Nietzsche vai além dos debates ideológicos e literários da sua época e abre caminho para o modernismo: “a kind of art that will reject metaphysics and place itself truly beyond good and evil, and art that understands that ‘the existence of the world is justified only as an aesthetic phenomenon’ ” (94-95). Nietzsche e Ibsen são dois dos grandes críticos europeus e os conflitos entre gozo/ alegria (*livsglæde*) e dever/obrigação (*plikt*), empreendidos por grande parte do panteão das grandes personagens ibsenianas – lembro, por exemplo, Helene Alving, Eilert Løvborg e Halvard Solness – estão em sintonia com a crítica nietzschiana, que, a partir de 1886, toma “como central a questão da decadência e do decadente” (Martins, 2014, 269): “somos construídos por pulsões, atravessados por forças e instintos, que tendem à expansão. A vida é vontade de potência, e esta, quando declinante, busca, não mais expandir-se, mas ao menos conservar-se!” (272). Para Nietzsche, os seus contemporâneos exibem uma atitude decadente, são incapazes de afirmar “a vida em sua potência” (270): “a proposta nietzschiana (que poderíamos chamar de ética) consiste na afirmação e aprovação da vida, na coragem diante da realidade como diante do necessário” (272). Por mais evidentes que sejam as semelhanças no diagnóstico, Ibsen não subscreve a prescrição do filósofo alemão. As suas últimas peças podem ser lidas, também, como uma longa série de reservas ao conceito de super-homem (*übermensch*) (Moi 2006, 96) e à possibilidade de afirmar, num mundo burguês e capitalista, a potência da vida e, deste modo, novos valores.

Como disse anteriormente, subscrevo a posição crítica de Toril Moi: “I have defined naturalism as an aesthetic movement obsessed with an anti-idealist quest for truth” (2006, 95). Se é verdade que *Casa de Bonecas* e sobretudo *Espectros* e *Um Inimigo do Povo* são as peças em que Ibsen mais se aproxima de um naturalismo radical e programático, a reflexão sobre o ideal, sobre uma dimensão superior que ilumina e

oferece uma possibilidade de reconciliação, dá-se a partir de *O Pato Selvagem*, sendo este texto e aquele que lhe sucede, *Rosmersholm*, imprescindíveis para a compreensão do lugar de Ibsen e da sua dramaturgia nos panoramas literário e teatral da segunda metade do século XIX. Numa carta de 27 de Junho de 1884, endereçada a Theodor Caspari (1853-1948), um poeta norueguês com quem tinha privado no Inverno de 1883-84, período de preparação de *O Pato Selvagem*, Ibsen declara: “I gave up making universal demands of everybody long ago because I no longer believe that they can be applied with any inherent right. I mean that the best and only thing anyone of us can do is to realize oneself in spirit and in truth” (1964, 232). Neste peculiar manifesto, o dramaturgo escusa-se a decretar a obsolescência das reivindicações universais: a possibilidade, *stricto sensu*, da sua existência não é descartada, apenas a sua aplicabilidade, o que, claro, resulta no mesmo, ainda que não seja o mesmo. Meses passados, a 11 de Novembro de 1884, chegava às livrarias o texto-charneira da carreira realista de Ibsen, aquele que estabeleceria a sua reputação de autor críptico e ininteligível, que peças como *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *O Construtor Solness* e *O Pequeno Eyolf* confirmariam. Parte da sua feição obscura deve-se à virulência do ataque que Ibsen empreende contra o idealismo: “*The Wild Duck* is Ibsen’s most savage and most focused attack on idealism” (Moi 2006, 143).

Gregers Werle, um dos missionários, como Joan Templeton lhe chama (2001, 167), regressa à cidade, depois de dezassete anos de exílio, para levar a cabo “a missão” (Ibsen 2008a., 344) da sua vida, “A Reivindicação do Ideal” (390), projecto falhado anteriormente, porque no passado não tinha encontrado “um homem verdadeiro, autêntico” (390). O sucesso do empreendimento presente, assim crê Gregers, depende de Hjalmar Ekdal, o segundo membro do par de missionários: “[t]hat the reformer and the object of his ministrations speak the same language signals the kinship that permits

an instant intimacy after seventeen years of separation” (Templeton 2001, 167). Ambos partilham a retórica fátua, afectada, pejada de considerações moralistas e sentimentais que funciona como um código de reconhecimento. Ao par de missionários, de prosélitos do ideal, Templeton contrapõe outro, o das donas de casa (*housekeepers*) (2001, 168), a saber: Berta Sørby e Gina Ekdal. Sobre elas, assevera Joan Templeton: “Ibsen’s housewives are related to comedy’s self-depreciating *eiron* [...] figures of the underclass who are smarter, more enterprising, or in some other way superior to their superiors” (172-173).

A diferença entre estes dois pares é demonstrada repetidamente por Ibsen ao longo da peça; porém, um dos episódios mais emblemáticos dá-se no princípio do terceiro acto, quando Gina relata o desastre que “aquele porcalhão fez” (Ibsen 2008a., 372): Gregers tentou sozinho acender a salamandra, mas “fechou a válvula da chaminé e o fumo invadiu o quarto todo” (371), situação que tentou remediar, atirando um jarro de água, o que acabou por alagar o chão. Como é óbvio, a mulher pouco educada, que não compreende as reivindicações do ideal, tem de intervir e salvar o nefelibata do mundo real: “she is [...] a veritable saint of the everyday, the incarnation of women’s ordinary heroism, an oasis of practical sense and human consideration in the midst of the wild schemes of the madmen around her” (Moi 2006, 266). Contra as demandas extraordinárias de Gregers e, por arrasto de Hjalmar, Gina e Berte propõem percursos assentes em compromissos terrenos – a família, a paternidade, o trabalho – que dispensam as complicações ideais. É Gina, a personagem que acumula erros gramaticais, reveladores da sua fraca formação académica, que no fim do quarto acto diz “*den intrikate fordringen*” (Ibsen 2006b., 668) – à letra, reivindicação do intrincado – em vez de “*den ideale fordringen*”, alargando de forma certa e humorística a fronteira semântica do ideal, conceito emaranhado, arrevesado e destrutivo.

Para lá destes dois pólos antagónicos, existem ainda outros dois a considerar: Relling e Hedvig. O primeiro introduz um conceito-chave para a dramaturgia ibseniana: “a mentira-vital” (*livsløgnen*) (Ibsen 2008a., 428), que, na opinião do médico, “é o princípio que anima a vida” (428). De acordo com Moretti, a mentira-vital resulta da área cinzenta (2013, 171-172), essa grande intuição de Ibsen sobre a mundividência burguesa: “an unplanned opportunity arises all by itself [...]. Accidents. But accidents happen so frequently, and with such long-term effects, that they become the hidden foundation of existence. Unrepeatable as the initial event usually is, the lie endures [...] it becomes ‘life’ ” (172-173). É neste terreno de uma moralidade pantanosa – “reticence, disloyalty, slander, negligence, half truths” (171) – que os valores burgueses – a honestidade, a transparência, a seriedade, entre outros –, aqueles que definiam a identidade burguesa e permitiram ao capitalismo dominar o mundo, são desmascarados. Franco Moretti sublinha, mais do que uma vez, que a área cinzenta não deve ser confundida com a ilegalidade: os actos realizados são equívocos, maliciosos até, mas jamais contrários à lei. A mentira que a área cinzenta institui também resulta das exigências do próprio capital: “one of the ways in which capital develops is by invading ever new spheres of life – or even *creating* them, as in the parallel universe of finance – in which laws are inevitably incomplete [...]: not illegal, but not quite right either” (172). O entendimento que Franco Moretti tem da mentira-vital, por mais hábil, certo e revelador que seja, resulta de uma extrapolação do seu sentido e contexto primários em *O Pato Selvagem*, no qual Relling se presta a ser lido como um negativo de Gregers, dado o seu cepticismo, sarcasmo e cinismo. No entanto, e é Toril Moi que o diz, há traços comuns que unem as duas personagens:

Both men are lonely, unmarried, and unhappy. [...] Compared to Gregers, Relling is more human, far better at listening to others, and a much better judge of people (he can see what Hjalmar is like, and knows that Hedvig is in danger), but his willing support of Hjalmar’s life-lie, his total cynicism, and his far-

reaching and explicit skepticism make him the accomplice of those who conspire to deprive Hedvig's life of meaning. (2006, 267-268)

Relling insurge-se contra o idealismo e os ideais, acusando Gregers de usar um estrangeirismo, quando outra palavra, muito mais adequada, se encontra disponível em norueguês: mentiras (Ibsen 2008a., 429). No entanto, o médico parece alheio a uma das grandes ironias de *O Pato Selvagem*: a mentira-vital, essa espécie de antítese do ideal, não passa de uma mentira piedosa, engendrada para permitir ao homem comum a felicidade (429), o avesso de um ideal. Para Toril Moi, a mentira-vital, ainda que bem-intencionada, enferma dos mesmos problemas e perigos dos ideais que quer remediar: “another flight from the ordinary” (2006, 267). Quer Gregers, quer Relling, e durante a peça não parece haver duas personagens mais antitéticas do que eles, acabam por recorrer a um *modus operandi* comum: “both refuse to acknowledge the freedom of others. They are both utterly convinced that they know only too well what other people need” (268). Pior, as suposições – os ideais/ as mentiras – que guiam o comportamento de Gregers e Relling resultam do que poderia ser chamado equívoco biográfico de valor universal. Gregers, o eremita solteirão e apóstolo da beleza, o único interveniente em *O Pato Selvagem* que é descrito como sendo feio (*stygg*) (Ibsen 2008a., 350) e um porcalhão (*grisen*) (372), entra de rompante na vida familiar de Hjalmar, Gina e Hedvig para os libertar, nas palavras do próprio, “do “ambiente envenenado” (392) em que vivem. O “fedor” (392) que só ele sente acabará por se transformar num miasma e ferir de morte a família que o missionário tinha como intuito salvar. Para Gregers, o casamento de Hjalmar e Gina tinha sido construído sob uma teia de mentiras, entre as quais se destacava, pela gravidade moral, o envolvimento sexual de Gina com o grossista Werle, pai de Gregers, que a própria confirma, chegando depois a assumir outra dúvida: a paternidade de Hedvig (419). Gregers está certo do poder transfigurador e salvífico da verdade e não compreende a razão pela qual não é “recebido por uma luz

transfiguradora” (406), quando reaparece na sala dos Ekdal: “[r]egularizaram as vossas contas e é sobre isso que vão poder fundar agora toda uma nova vida...uma vida em comum, na verdade, e sem enganos “ (406).

O eco de *Casa de Bonecas* é retumbante: tal como Gregers, também Nora acreditava que, apesar do erro que tinha cometido, Helmer, por ser melhor, mais inteligente e mais nobre do que ela, lhe perdoaria, quando ela lhe revelasse a verdade. A fúria do advogado, assim como o desprezo que nutre por Nora tornam-se uma paródia do idealismo estético e de muitos dos seus valores, nomeadamente o sacrifício, a instrumentalização da mulher e a coincidência entre o verdadeiro, o belo e o bom. A verdade, em vez de libertar e de reabilitar, destrói a harmonia familiar e abre caminho para o abandono do lar, em *Casa de Bonecas*, e para o suicídio de Hedvig, em *O Pato Selvagem*. Mais, as semelhanças entre Hjalmar e Helmer permitem compreender acuradamente a continuidade entre estes dois textos. Preguiçoso, indolente e boémio, Hjalmar parece o avesso da probidade, diligência e recato de Helmer; aquele, todavia, está ciente de que o advogado representa o modelo de comportamento ou não exigiria de Gina – depois de Gregers lhe contar que deve o casamento, o sustento e o pato selvagem a Werle – as tarefas que nela, por mândria, tinha delegado, nomeadamente aquelas que se relacionavam com a gestão do orçamento familiar, que, pela importância e peso simbólico, deveriam estar nas mãos do elemento masculino do casal. Ora, quer em *Casa de Bonecas*, quer em *O Pato Selvagem*, Nora e Gina subvertem esta hierarquia e transformam o gineceu, temporaria ou definitivamente, no escritório da casa e assumem as rédeas do sustento familiar. Ao reclamar a posição patriarcal, Hjalmar está a assumir simbolicamente o lugar de Helmer e, como tal, a fragilidade e a hipocrisia que o definem, em nome de algo tão fátuo e reticente como as “[e]xigências ideais, digamos... uma espécie de reivindicações que um homem não pode pôr de parte sem

ferir a própria alma” (Ibsen 2008a., 401). Este discurso tíbio, decalque da fátua cartilha de Gregers, torna-se a única mudança de Hjalmar, uma vez que as transformações efectivas – tratar das contas, assumir o controlo do estúdio fotográfico – são deixadas, sempre, para amanhã ou para depois de amanhã (402), para depois do café quente e do pão com manteiga (435-436). Perante este assalto desarmante que Ibsen faz ao idealismo, Ronald Gray, claramente assoberbado pela possibilidade de esvaziamento semântico e simbólico do drama, assevera:

What *The Wild Duck* shows is not merely the folly of Gregers’ idealism and use of symbols – at the same time as it seems to allow the possibility that it was not folly, but necessary and beneficial – but also the folly of all symbolism, including Ibsen’s own. It is true that we have to add to this, as we do for Gregers, the possibility that the symbolism may be fruitful after all. There is no end to the spirals, the dialectic continues indefinitely” (1980, 113)

É escusada uma lista de todos os nomes que, ao longo de mais de 100 anos de crítica ibseniana, notaram uma mudança substancial entre *Um Inimigo do Povo* e *O Pato Selvagem*. A recepção escandinava dá conta da novidade (Meyer 1985, 533-564): se antes os textos realistas de Ibsen tinham sido acolhidos como manifestos sociais, políticos e morais, provocando uma polarização tensa entre conservadores e radicais, a partir de 1884, uns e outros foram progressivamente desabafando o seu espanto e perplexidade ante uma dramaturgia que se refreava da afirmação, preferindo fomentar uma opacidade simbólica. Rachel Price, no seu artigo “Animal, Magnetism, and Theatricality in Ibsen’s *The Wild Duck*”, estabelece os dois eixos da crítica ibseniana contemporânea: Ibsen e o feminismo e Ibsen e o realismo (2006, 797). Price defende que a peça de 1884 apresenta uma qualidade excêntrica, isto porque: “in reading Henrik Ibsen’s *The Wild Duck* [...] neither of the dominant critical investments goes far enough (797). Mais do que refutar ou subscrever a posição de Price, torna-se importante, aqui, sublinhar o carácter desconcertante que este drama continua a apresentar. Robin Young, num livro devotado às imagens da infância, regressão e sacrifício na dramaturgia de

Ibsen, começa o capítulo sobre este texto de forma surpreendente, para não dizer paradoxal: “*The Wild Duck* is one of those [dramas] which deal most directly with the sacrifice of a child. Yet to regard it as principally Hedvig’s play, or as a family-tragedy about the Ekdals, would be to distort and diminish the play’s design” (1989, 99). Para Young, a peça tem como conflito central duas crianças destruídas, ainda que nenhuma delas seja Hedvig, a saber: Hjalmar e Gregers. Ainda mais surpreendente é, todavia, a aproximação que Young desenvolve entre Gregers e umas das mais extraordinárias personagens de William Shakespeare:

Gregers, like Iago, is parasitic. None of the images which he uses is of his own creation. He needs the Ekdals with their ‘great trusting childlike natures’ [...] to supply those straightforward pictures of reality which, out of his own self-hatred and self-contempt, he can forge into metaphors which are his instruments of destruction. (104-105)

Uma das imagens que Gregers rouba e que se torna central não só para Hedvig, mas também para o leitor/espectador deste texto é a do pato selvagem (*vildanden*); mas o que significa o pato selvagem? Toril Moi, na esteira de Errol Durbach, para quem Ibsen desconstrói o simbolismo através da inserção de um referente, aparentemente simbólico, que, em verdade, nada simboliza, a não ser um sistema de referentes transcendentais esvaziados de sentido (*apud* Moi 2006, 249), expõe o logro: “the idea that the duck has to *mean* something is entirely of Greger’s making” (249); no entanto, embora esta tese tenha valor, antes mesmo da sugestão de Gregers, já o seu pai tinha comparado algumas pessoas a patos selvagens (249). Mais do que indagar o significado do símbolo, Moi propõe a integração do mesmo numa investigação mais lata que Ibsen desenvolve sobre a linguagem (250). Segundo Moi, em *O Pato Selvagem*, também em *Rosmersholm*, as personagens vão perdendo, progressiva e irrevogavelmente, a fé na linguagem, a ponto de, no fim, nada restar senão a morte.

Um dos exemplos que Moi dá para ilustrar este processo de descapitalização semântica é o diálogo entre Hedvig e Gregers, no qual este, a propósito do desabafo de Hedvig, que, em jeito de brincadeira, costuma chamar à arrecadação “as profundezas do mar” (Ibsen 2008a., 380), lhe pergunta se tem a certeza de que seja apenas uma arrecadação (380-381). Como rapariga inteligente que é, Hedvig entende a natureza da metáfora: “[t]o her this is a poetic metaphor, an expression of similarity. It has never occurred to her that saying so entails that there is no way of telling the difference between the bottom of the sea and the loft” (2006, 257). E, como Moi sublinha, tem de haver uma forma de aferir a diferença, caso contrário, a metáfora, que depende da aproximação, jamais da fusão, de elementos dissemelhantes, torna-se um tropo *manqué*. Deste modo, “Gregers takes her metaphor and turns it into outright skepticism. He is, in short, cutting words loose from their ordinary criteria of meaning. But without criteria, words can mean anything or nothing. That way chaos lives” (258). Moi desenvolve o seu argumento, defendendo que Gregers se torna o autor moral do suicídio de Hedvig, porque: “[b]y depriving her of criteria, he has made her incapable of dealing with metaphors” (258). Ora, todos os actos de fala de Hjalmar, principalmente depois do diálogo que tem com Gregers e da sua conversão patética às reivindicações do ideal, são do domínio metafórico e alegórico. Embora todo o seu discurso se apresente como um arremedo da pregação patética de Gregers, Hedvig toma as palavras do pai literalmente: “[she] is struggling to hang on to criteria, to the idea that words can be used in meaningful ways, to the idea that it is possible to mean what one says and say what one means” (263). Hjalmar é o exemplo acabado de alguém que divorciou o significante do significado, arrastando, deste modo, Hedvig, para um fim trágico: “[i]f Hedvig is to survive, she needs to love her father. To love him is to believe him at his word” (264). De acordo com Toril Moi, a protagonista suicida-se não por equívoco, mas

porque compreende demasiado bem, isto é, literalmente, a rejeição do seu pai: “[n]ão te aproximes de mim, Hedvig! Afasta-te. Não aguento ver-te à minha frente! Ah, esses olhos...! Adeus!” (Ibsen 2008a., 420). Em suma, a escolha de Hedvig representa uma rejeição da mentira-vital de Relling: “refuse to understand metaphors, or become cynical, knowing, lost to love” (Moi 2006, 265). Perante tudo isto, Moi não hesita em afirmar: “[t]here is no mouthpiece for Ibsen in *The Wild Duck*” (268). A este propósito, reproduzo um pequeno relato de Franco Moretti: “‘[w]hy did you put us into this little box where everybody is wrong?’ a student once asked about *The Wild Duck*. She was right, it’s unbreathable” (2013, 175). Mesmo a leitura de Robin Young, em tudo distinta da exegese que Moi propõe, termina com um reparo que merece citação e subsequente comentário: “[f]or Ibsen, himself a moralist and idealist in a world which he recognized to be neither moral nor ideal, there could no more pessimistic conclusion” (1989, 111). Esta seria, de acordo com Young, a descoberta, feita por Gregers e e Hjalmar, de que a vida escapa à idealização, reconhecimento que Gregers não pode tolerar, daí as suas palavras finais: “[o meu destino é] [s]er o décimo terceiro à mesa” (Ibsen 2008a., 446). Ao invés de Moi, para quem Ibsen, muito embora reconheça o valor do idealismo, a sua vitalidade e excepcionalidade de antanho, escolhe, no ciclo realista, decretar a falência e vacuidade deste sistema, assim como explorar os seus muitos perigos e ilusões, Young entende Ibsen como um satirista schilleriano, ou seja, como um autor que representa um mundo em que o ideal está ausente, apenas para, desta forma, enfatizar negativamente a sua necessidade. Não é difícil encontrar afinidades entre a leitura de Young e o pensamento idealista de Brian Johnston:

I [...] believe that in each of the plays in the Cycle he [Ibsen] removes one veil of illusion, revealing some of the essential reality in the stifling realm of falsehood until, by the end of the Cycle, the whole illusory fabric has dissolved and we come close to looking at the naked spirit. G. Wilson Knight put it well when he called Ibsen’s method ‘spiritual strip-tease’; this, in fact, is also the

method of Hegel in the sequence of dialectical dramas that occur in the second part of the *Phenomenology*. (1992, 11-12)

Subjacente a este argumento está a seguinte premissa, já apresentada: “I believe that Ibsen saw the world of everyday reality in the way Plato saw it in his allegory of the cave: as a world of massive falsehood and illusion behind and beyond which essential and universal reality lay” (Johnston 1992, 11). Para Johnston, o presente de Ibsen, assim como qualquer outro momento passado, faz parte de uma estrutura contínua de falsificações, de equívocos temporais que o ciclo vai revelando, permitindo, deste modo, ao leitor/espectador a construção em devir de um terceiro império, uma realidade atemporal, isto é, perfeita, terminada. Em primeiro lugar, esta leitura secundariza a idiossincrasia do presente de Ibsen e, como tal, um dos propósitos da sua técnica realista: o retrato da sociedade burguesa do último quartel do século XIX; depois, parece ignorar que em nenhum momento do ciclo há qualquer tipo de proposta ideal, muito pelo contrário, todas elas, quando surgem, se tornam alvo de chacota e, muito embora, como já afirmei anteriormente, exista um reconhecimento do valor da tradição idealista e dos pressupostos filosóficos e morais que a sustentam, não há, nas últimas dozes peças de Ibsen, um único momento em que eu reconheça ou vislumbre um rasto textual do que Johnston chama “universal reality” (11), uma outra dimensão, imagem de um império a vir. O que existe, até do ponto de vista imagético, é uma condenação das personagens que se comprometem, melhor, que tentam conciliar o idealismo com a mundividência burguesa, empreendimento fatal. Em *John Gabriel Borkman*, o bem irredemediavelmente perdido, depois de transformado de forma perversa em capital, é o amor – a realidade *autêntica* que não encontra solo para germinar em nenhuma das peças de Ibsen – de Ella e Gunhild pelo protagonista.

No derradeiro texto de Ibsen, o simbólico e fragmentado drama *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, a sociedade burguesa está doente, cansada, desalmada e repousa

numa estância balnear que não passa de um sanatório. O silêncio que, de acordo com Maja, ali se ouve “é tão barulhento como” (Ibsen 2006a., 14) o coração da civilização industrial: “nas cidades há barulho e algazarra, mas mesmo aí... de certa forma... no barulho e na algazarra há qualquer coisa de morto” (14). Ulfheim, o fauno (64), como Maja lhe chama, surge como manifestação e símbolo de uma energia e apetite vorazes que se distinguem frontalmente da convencionalidade burguesa, materializada no comportamento dos utentes: “moscas semi-mortas e [...] mortos-vivos” (25); tanto assim é que Ulfheim prefere a companhia dos cães, os seus melhores amigos, aos quais, no entanto, não perdoa a doença (28), disparando sobre eles, quando estes deixam de poder acompanhá-lo nas caçadas. Ao contrário de Irene, a quem uma diaconisa nutre, como se de uma inválida se tratasse, com sopas de leite com pão, os amigos de Ulfheim comem “[o]ssos enormes, recheados de tutano” (29). Rubek e Irene são pessoas sem tutano, sem alma, mortos-vivos, ilustrações de um destino ao qual Maja deseja escapar e, por isso, junta-se ao caçador que, apesar de perigoso e potencialmente violento (62-68), a trata como uma mulher de carne e osso, de sangue quente, o que Rubek, o artista, nunca faz, tendo antes, ao ignorá-la, condenado Irene a um estado de morte em vida. Ela, que o teria matado se ele a tivesse tocado (34), se tivesse transgredido os limites da relação do artista com a musa, desejou ardentemente ser abraçada, mas Rubek era um “artista, primeiro e acima de tudo” (34) e a grande obra que desejava criar, “O dia da Ressureição” (34), representaria, caso suportasse o ordálio da renúncia sexual e amorosa, “uma mulher jovem a despertar do sono da morte [...]. Essa mulher que desperta seria a mais nobre, a mais pura, a mais perfeita do mundo” (34).

Joan Templeton entende a relação de Rubek e Irene como: “a savage caricature of the gendered aesthetic of man/inventor, woman/invented, man/maker, woman/muse” (2001, 306). O impulso erótico, da consumação carnal e amorosa, tornou-se uma

ameaça à qual Rubek resistiu veementemente, sob pena de não conseguir realizar a sua escultura: “se te tocasse ou desejasse, a minha visão imaculada iria dessacralizar-se e eu nunca mais conseguiria alcançar o que perseguia tão avidamente” (Ibsen 2006a., 34). Assim como Løvborg e Thea, capazes apenas de gerarem filhos de papel, Rubek e Irene, à frente da carne e do sangue (34), colocaram a obra de arte, tornam-se progenitores de um filho de pedra, prole que Irene, para espanto e horror do escultor, assume que deveria ter matado (30), porque a gestação – o período em que posou para Rubek e o inspirou – reivindicou a vida da musa: “desde então fiquei vazia – sem alma” (38). Mais, o filho, “O dia da Ressureição”, essa escultura que granjeou fama e admiração ao seu autor, não passou de um nado-morto e, como tal, repousa num museu-sepulcro, aonde Irene quer ir em peregrinação (53). Perante esta hipótese, Rubek, visivelmente “*preocupado e constrangido*” (53), confessa que o filho de pedra se transformou noutra coisa, bastante distinta do projecto original. Depois de Irene ter partido, uma “nova concepção” (55) revelou-se: em vez de sozinha e em posição destacada, a “mulher jovem, ainda intocada pelo mundo” (54), a figura para a qual Irene tinha servido de modelo, acabou rodeada de “exames de figuras humanas humanas com caras de animais dissimuladas – homens e mulheres, como eu os encontrei pela vida fora” (54). Uma vez relegada “para um lugar secundário no grupo” (55), Rubek ocupou o primeiro plano da escultura com uma representação de si mesmo: “perto de um rio [...] aparece um homem tão oprimido pela culpa que nem consegue erguer-se na crosta terrestre. Eu chamo-lhe remorso de uma vida desperdiçada” (55).

O arrependimento, todavia, pouco valor tem: “Irene has sacrificed her life for his art, yet Rubek feels free to turn himself into the central figure in the sculpture. There is a savage denunciation of the idealist myth of female sacrifice here” (Moi 2006, 322). O ataque de Ibsen ao idealismo estético, aos pilares filosóficos que o constituem e também

ao valor perverso do sacrifício feminino em *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* tem como fito representar a falência de um modelo, de uma corrente estética e ética, o idealismo, e, ao mesmo tempo, de forma inaudita no ciclo, tematizar o surgimento de uma vanguarda artística: “[t]he sentimental figure of the pure woman rising to heaven, an exemple of academic salon art, has given way to expressionistic human-animal figures. Rubek, in other words, has become a modern artist” (Templeton 2001, 310). A dissociação entre a prática artística e a teorização da mesma torna-se uma das grandes tragédias de Rubek e também de Irene, porque, mesmo depois de todas as decepções, sacrifícios e mortes, um e outro professam ainda a velha crença, a mesma que os afastou e condenou à desventura: “she has risen from the dead not to ascend to heaven as a serenely triumphant virgin, but to stay on earth long enough to confront the man who refused her sexuality. But at the same time she also clings to a saving illusion” (310).

Depois de “O dia da Ressureição”, Rubek dedicou-se às encomendas dos “abastados burgueses” (Ibsen 2006a., 18), esculpindo retratos. Como se da Boa Nova se tratasse, Rubek anuncia que o regresso de Irene, qual encontro na Estrada de Damasco, lhe tinha permitido “um despertar para o significado verdadeiro da vida” (46), daí que, à semelhança de John Gabriel Borkman, esteja disposto a desfazer-se de uma mulher, Maja, por outra, Irene, porque está convencido de que esta detém a chave do cofre onde Rubek depositou toda a sua visão de artista (47). Irene, apesar de negar a transfiguração (49), reconhece que esperava há anos por Rubek e que o encontro a despertou de um “sono longo, profundo e cheios de sonhos” (49). O passado, como um canto de sereia, seduz os protagonistas e condu-los para a destruição que chega, como em *Brand*, com uma avalanche e uma fala em latim, desta feita pronunciada pela diaconisa: “[p]ax vobiscum” (73). Rubek e Irene, por mais que subam ao topo da montanha e, assim, afirmem um eixo vertical, um símbolo-memória que irrompe da dimensão horizontal da

sociedade e dos valores burgueses, morrem soterrados pela montanha que enfrentam, pelo caminho que trilham. O ideal burguês é metálico, serve para cunhar moeda, impulsionar a indústria e transformar tudo e todos em bens transacionáveis.

Toril Moi encontra outra citação importante nas páginas finais do terceiro acto de *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*: “an insistent echo here, not just of the end of *Brand*, but of the end of *Rosmersholm*, where Rosmer speaks the words of the marriage ceremony before Rebecca and Rosmer follow each other (no lord and master there) out to the millrace” (2006, 323). E, em abono da verdade, pouco antes de serem soterrados pela neve, Rubek exclama: “[I]á no alto vamos celebrar as nossas núpcias, Irene, amada minha!” (Ibsen 2006a., 72). Segundo Toril Moi, nos dramas de 1886 e 1899, os protagonistas e, acrescento eu, o sistema de valores morais e artísticos pelo qual pautam a sua conduta, são postos em causa e no fim de cada uma destas peças: “the audience is left to wonder whether they should consider these men tragic heroes or deluded egoists” (Moi 2006, 323). O convencionalismo crítico exigiria, perante este dilema, uma resposta conciliatória, que recuso subscrever, até porque “[r]eaders who tend to idealize Rubek, invariably overlook his belittling treatment of Maja” (324). E o mesmo poderia ser dito da relação de Rosmer e Rebekka, Manders e Helene Alving, Helmer e Nora, já para não falar de Tesman e Hedda Gabler. No entanto, ao invés de todas estas mulheres, Maja, de forma inaudita na dramaturgia ibseniana, ainda que haja na sua determinação um claro paralelismo com Lona Hessel e Hilde Wangel, liberta-se completa e irrevogavelmente do eixo vertical que a montanha institui e que simboliza o idealismo que tolheu a vida dos protagonistas, Rubek e Irene, embora lhes tenha permitido a autoria partilhada de uma obra de arte, sancionada, de forma célere, pelo escol intelectual e artístico do presente da peça. Para Toril Moi, em *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, Ibsen mina a convicção idealista de que a arte poderia justificar

a vida: “for what could be higher than a life devoted to unveiling the beautiful, the true, and the good? Ibsen saw that without idealism, it is hard to feel *that* sanguine about a life spent in the service of art” (324). E, por isso, Maja, depois de se libertar da tirania conjugal, desce com Ulfheim para o sopé da montanha; ao mesmo tempo, Rubek e Irene, ignorando o perigo, sobem até “até ao alto do cume mais alto banhado pela luz do sol!” (Ibsen 2006a., 72). Em vez de sol, encontrarão o túmulo, porque no lugar de uma montanha, de uma realidade orográfica, teimam em ler, isto é, interpretar – o que, neste caso, se torna um trágico exercício de tresleitura – os sinais inequívocos de uma tempestade como o “prelúdio do dia da Ressureição” (69) e, no lugar de esperarem na cabana, seguindo o conselho sábio de Ulfheim, que efectivamente conhece a montanha, Irene e Rubek desafiam o óbvio – as manifestações atmosféricas – e morrem. Ao mesmo tempo, Maja, já perto do sopé da montanha, canta uma canção que, não sendo grande poesia (Moi 2006, 324), exprime o seu desejo de liberdade e o seu compromisso com a “alegria da vida e do amor” (Ibsen 2006a., 71): “as she makes her way down from the cold heights of idealistic ecstasy to the valleys and plains of ordinary life” (Moi 2006, 324).

Ibsen parece nutrir algum desinteresse pela vida comum, pelas personagens que preferem o gozo erótico, a fruição amorosa, que, recorrendo à terminologia freudiana, colocam o princípio do prazer em posição cimeira na sua escala pessoal de valores, à frente da obrigação, do dever, do sacrifício e da diligência, em suma, da cartilha moral burguesa de pendor idealista. Maja, Ulfheim, mas também Erhart e Fanny Wilton representam o futuro, a vida de sangue quente: potencialmente violenta, perigosa e, ainda assim, mais livre. O abandono da casa paterna, levado a cabo por Erhart e Frida, em *John Gabriel Borkman*, e o divórcio informal de Maja, em *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, implicam sempre e literalmente um movimento excêntrico, uma fuga

para fora da cena, para um território obscuro, um lugar para-dramático. Nas últimas quatro peças ciclo, as personagens que escapam à morte física ou espiritual são jovens: Hilde, Asta, Erhart, Frida e Maja têm todos menos de trinta anos e enveredam por caminhos aparentemente distintos daqueles que as personagens mais velhas, as protagonistas, escolheram décadas antes e que, no presente dramático, se revelam funestos. Quando cotejados com John Gabriel Borkman e Rubek, por mais felizes que possam vir a ser, e Ibsen deixa em aberto essa possibilidade, ainda que a mine, Erhart, Maja e até Hilde empalidecem perante a grandeza e a húbri trágica do banqueiro, do escultor e do construtor, que, apesar ou talvez por causa dos crimes que cometeram, desafiaram os limites da sua condição humana e burguesa. Até ao fim, a ironia ibseniana permanece um vagalhão implacável: os jovens – o futuro – têm uma hipótese, genuína de felicidade, porque são um arremedo da geração anterior, por mais equivocada e criminosa que esta tenha sido e foi-o indubitavelmente.

De todas as peças do último quarteto, *O Pequeno Eyolf* emerge como uma excepção ou, de forma mais justa, como uma torção inusitada de espinhoso entendimento: “[i]n all these plays, the frozen protagonists are opposed to characters representing youth, desire, vitality, and energy: Hilde Wangel, Fanny Wilton, Maja and Ulfhejm. (*Little Eyolf* may be an exception to this rule)” (Moi 2006, 319). Alfred Allmers, ao invés dos protagonistas dos três remanescentes dramas, possui o que poderia ser, à falta de um termo mais adequado, uma meta-consciência hubristica, isto é, apesar de ter subido à montanha imbuído de um desígnio maior, escrever um “grosso volume sobre a ‘Responsabilidade humana’ ” (Ibsen 2006a., 177), depressa se apercebe que, mais importante do que discorrer, de forma abstracta, sobre o tema, se tinha tornado imperativo assumir a sua responsabilidade enquanto pai de Eyolf, o menino com um aleijão que Allmers entende como obra sua: durante um arrebatamento erótico

do jovem casal, o cesto onde o bebé repousava caiu abaixo da mesa, provocando a coxeadura. Numa primeira leitura, Alfred emerge como um avesso dos grandes heróis ibsenianos, nomeadamente dos que assombram as tragédias finais. Ao contrário de Halvard Solness, John Gabriel Borkman, Arnold Rubek, mas também, ainda que de forma enviesada, de Johannes Rosmer, Gregers Werle e até Brand (Young 1989, 165), Alfred empreende, assim parece, um movimento anti-idealista: abandona a montanha, o projecto teórico que o iria consumir inteiramente e regressa, como Maja, ao sopé da montanha, para assumir a responsabilidade paternal, aquela que os protagonistas dos dramas de 1866, 1892 e 1896 ignoraram. Todavia, as boas e nobres intenções de Allmers são goradas no dia do seu regresso, porque Eyolf morre afogado, deixando o pai desolado e o desígnio por realizar. A morte do pequeno Eyolf, personagem que Ibsen escolhe para intitular a peça, acrescenta perplexidade ao mais críptico dos textos finais de Ibsen: porquê matar o aparente protagonista?

De acordo com Robin Young, a morte de Eyolf desencadeia o verdadeiro conflito da peça: “[w]hat the Rat-wife has done in luring Eyolf to his death is not to exorcize directly what is gnawing away at the Allmers’ marriage, but to remove the unhappy crippled obstacle to that exorcism” (1989, 168). Mais do que figura central, Young entende Eyolf como uma manobra de diversão dramática, um prelúdio da verdadeira catástrofe: o confronto entre Allmers e Rita, uma mulher frustrada, amargurada, que reclama atenção do marido, parecendo amiúde mesquinha, egocêntrica e perigosa. No entanto, à medida que a acção se desenrola, o espectador apercebe-se de que a montanha, o livro e Eyolf foram biombos que Allmers utilizou para se esconder, para evitar as exigências sexuais da sua esposa, a sua responsabilidade enquanto esposo. Por conseguinte, o paralelismo que Robin Young estabelece entre Allmers e os outros protagonistas ibsenianos é muito pertinente:

When the narrator of '*Paa Vidderne*' turns away from the life of the valley, when Brand comes face to face with his own coldness of heart in the Ice-church, and when Peer Gynt encounters the monstrous self-images of the Troll-kingdom and the Bølg, all are metaphors for just that kind of escape from human commitment which Alfred has sought in his mountain wanderings. The difference between him and his predecessors lies in his attitude to this process. [...] Like them, Alfred is always looking for images of himself – mountains, fjords, sisters, children – in which, a Narcissus in search of any pool, he can lose himself in the vasteness of his self-absorption and self-esteem. (176)

Já perto do fim da peça, Rita declara, para espanto de Allmers: “vou descer à praia e juntar todos aqueles meninos pobres e abandonados para os trazer aqui para casa. Sim, todos aqueles meninos infelizes” (Ibsen 2006a., 225). E, embora Alfred assevere que não conhece ninguém menos capaz, com menos aptidão para semelhante tarefa (226), a sua esposa reconhece que terá de se exercitar e, com o tempo, preencher o vazio que tem na alma “com alguma coisa que se assemelhe ao amor” (226). Alfred, que pensava em ir-se embora, encontra no projecto de Rita uma solução para o seu desamparo e sugere: “[e]u podia juntar-me a ti, Rita...ajudar-te” (227)

De acordo com Ronald Gray, a obra de caridade imaginada por Rita não passa de mais um dos espectros que povoam a dramaturgia ibseniana: “Alfred, like Brand, is seeing, when he says that in the company of the boys (who are Eyolf, who is himself) he will perhaps ‘be aware of the visit of the spirits’ – the spirits, that is, of Eyolf and Asta, as his wife at once interpreters” (1980, 173). Mais, Robin Young chega mesmo a comparar o projecto social de Rita e Allmers ao Lar do Barão Alving (1989, 1979), outro empreendimento de utilidade duvidosa. No entanto, e mais importante do que todos estes paralelismos, Young e Gray destacam a frouxidão dramática do desfecho, resultado de uma impossibilidade que a autora de *Time's Desinherited Children* circunscreve com mestria:

In purely structural terms, Ibsen could not end the play with some tragic denouement leading directly from the revelations of the second act, without lending to Alfred that tragic stature which everything in the play [...] denies

him. Nor, by the same token, could Ibsen allow an unambiguously positive ending. (179)

À semelhança do sacrifício de Hedvig, em *O Pato Selvagem*, a morte de Eyolf torna-se a desculpa perfeita para Allmers se entregar à sua vocação melodramática, em consonância, aliás, com Gregers, Hjalmar, Tesman e outros idealistas ibsenianos: “nothing in the final act can persuade us that his [Eyolf’s] parents will escape from the ice-palace which Alfred’s self-love has created, back to life” (Young 1989, 179). Gray vai mais longe e defende que a solução architectada por Rita se apresenta oportuna e conveniente, isto porque: “by imagining them [as crianças pobres] coming up as Rita describes them, actually living in the house as Eyolf did, in his rooms, with his books and toys, [...] they become not only wider substitutes for Eyolf, but extensions of his own self” (1980, 173). No fundo, este arremedo de obra de caridade arrisca-se a ser outro projecto livresco como aquele que empurrou Alfred para a montanha, para dela regressar de mãos vazias e com uma cabeça cheia de novas ideias, imagens e vontades. Muito embora a comparação pareça rebuscada, porque um é um homem de letras, um pai de família, em suma, um burguês respeitável e o outro não passa de um vagabundo, de um perdulário, de um homem caído em desgraça, Alfred Allmers pode ser lido como uma reconfiguração dramática, um avatar, de Ulrik Brendel, que, à imagem do protagonista de *O Pequeno Eyolf*, mas com uma franqueza que Allmers não possui, confessa que sempre o enojou “escrever, essa tarefa tão enfadonha” (Ibsen 2008a., 243). O antigo tutor de Johannes entende que a escrita ou mesmo a sua divulgação oral constituem um sacrifício (243) das “ideias vertiginosas, ilimitadas” (243) que o faziam saborear a vida e gozar os “aplausos, o reconhecimento, a fama, as coroas de louros” (243), ainda que tudo isto se tivesse materializado, apenas e necessariamente, numa fantasia.

Através de Brendel, como depois fará com Allmers e antes tinha feito com Hjalmar Ekdal, Ibsen parodia, mais uma vez, o idealismo. Já perto do fim da peça, o tutor regressa a Rosmersholm e pede um empréstimo, uma vez que, no curso dos últimos dias, se apercebeu de que estava falido (*bankerott*): “[d]urante vinte e cinco anos estive sentado como um avaro em cima do cofre cheio de moedas de ouro. E ontem, finalmente... quando abri o cofre e quis tirar o meu tesouro... não havia lá nada. As mós do tempo tinham-no reduzido a pó. *Nichts*, nada de nada” (Ibsen 2008a., 313). O capital perdido revelar-se-á de natureza espiritual e não pecuniária, embora, mais uma vez, como em *John Gabriel Borkman*, Ibsen sobreponha, terminologicamente, o domínio material e o universo das ideias, a ponto de tornar a fronteira entre estes, mais do que indistinta, desnecessária. Antes de partir para o “grande vazio” (312) – derradeiro momento de grandiloquência idealista e, por isso, fátua –, Brendel pede a Rosmer que este lhe dispense “um ideal ou dois” (313), porque aquilo que julgava existir, os ideais, esse tesouro que tinha guardado, revelaram-se uma ilusão. Esta descoberta fá-lo vaticinar que será Peder Mortensgård “o rei e senhor do futuro” (313), já que, ao invés dele e de todos os heróis ibsenianos do ciclo realista, “Mortensgård nunca quer mais do que aquilo que pode fazer. Peder Mortensgård é completamente capaz de viver uma vida sem ideais. E *esse* [...], *esse* é justamente o grande segredo da acção e da vitória. É a súplica de toda a sabedoria do mundo” (313-314). Será? Verdade seja dita, algumas personagens dos dramas finais – lembro-me de Hilde, mas principalmente de Eihart, Ulfheim e Maja – parecem reger-se de acordo com este princípio; no entanto, por mais que o futuro lhes pertença, os protagonistas dos doze dramas realistas de Ibsen, do corpus que se tornou a matriz da dramaturgia ocidental contemporânea, são *heróis* de um tempo de permeio, entre um passado obsoleto, ainda

que com o presente mantenha um nexo causal, e um futuro que terá lugar no sopé da montanha, apenas.

Remate *Manqué*

*For a classicist, a competitive athlete is painful to look at;
trying hard to become an animal rather than a man,
he will never be as fast as a cheetah or as strong as an ox.*

Nassim Nicholas Taleb, *The Bed of Procrustes*

Para distinguir entre o conceito de memória colectiva de Halbwachs e o de memória cultural, Jan Assmann introduz uma noção que gostaria de apresentar e discutir um pouco:

A memória comunicativa não é institucional; não é alicerçada em quaisquer instituições de aprendizagem, de transmissão ou de interpretação; não é cultivada por especialistas nem convocada ou celebrada em ocasiões especiais; não é formalizável ou estabilizável por quaisquer formas de simbolização material; vive na interacção e comunicação quotidiana e, por esta mesma razão, tem uma profundidade temporal limitada, que normalmente não vai além dos oitenta³⁷ anos, o leque de tempo que cobre três gerações em interacção. Ainda assim, há enquadramentos, ‘géneros de comunicação’, tradições de comunicação e de tematização e, acima de tudo, os laços afectivos que unem famílias, grupos e gerações. (2016, 119-120)

A memória cultural pode ser entendida como como uma plétora de discursos e práticas que definem e reafirmam simbolicamente a identidade, os traços comuns de um grupo, inscrevendo-o no tempo e, como tal, conferindo-lhe um passado, um presente e, mais importante, um futuro. Além disso, tem agentes especializados, sejam eles “xamãs, bardos, griots, e também padres, professores, artistas, funcionários, académicos, mandarins, rabis, mulás, entre outros nomes para portadores especializados da memória” (Assmann 2016, 123). A memória comunicativa, por seu turno, tem uma qualidade informal, depende do diálogo volátil do dia-a-dia e o seu conteúdo não é objecto de rememoração colectiva, nem de transporte temporal: “[o] conhecimento que

³⁷ Na tradução, por lapso, lê-se 8 anos. Decidi corrigir de acordo com o texto original.
http://archiv.ub.uniheidelberg.de/propylaeumdok/1774/1/Assmann_Communicative_and_cultural_memory_2008.pdf (17/08/17)

é comunicado na interacção quotidiana é adquirido pelos participantes a par da competência linguística e social” (123).

Embora Assmann defenda que a memória comunicativa “não é formalizável ou estabilizável por quaisquer formas de simbolização material” (2016, 119), a possibilidade artística de ser representada não está excluída, ainda que, e eis o problema, o teatro, enquanto instituição e prática, seja um agente constituinte da memória cultural, particularmente o teatro e a dramaturgia românticas de um país carente de uma identidade nacional como a Noruega de Ibsen. Se Assmann entende a memória cultural como um património estável, como um cânone pouco atreito à mudança, o romantismo foi, não só na Noruega, como também em toda a Europa, um período de definição dessa forma activa da memória cultural. Foi no plano da memória comunicativa, das interacções intergeracionais não formalizáveis, que as decisões foram tomadas sobre o que incluir no cânone, armazenar no arquivo ou simplesmente esquecer. A representação que Ibsen faz nas suas comédias românticas da memória comunicativa, dos seres sociais do seu tempo, e o grau de realismo que imprime a esta mimese, torna-se uma oportunidade artística de testemunhar não a memória comunicativa do presente de Ibsen, mas uma representação da mesma. O realismo de Ibsen depois de *Os Pilares da Sociedade* tem a aparência daquele que foi praticado pelo autor em *Comédia do Amor* e *A Liga dos Jovens*, mas, na realidade, nas doze peças finais Ibsen consegue, ao contrário do que sucede nestes dois textos, levar a cabo uma representação verosímil da dimensão comunicativa da memória e, através do que Johnston chamou supertexto, aceder ao património cultural, isto é, a um cânone em negociação.

Para alcançar a verosimilhança, Ibsen desenvolveu a técnica realista, adequando-a ao objecto representado: a burguesia. Para melhor compreender o lugar único que Ibsen ocupava no seu tempo, mesmo entre os melhores dos seus contemporâneos,

recordo as palavras de Claudio Magris sobre Jonas Lie (1833-1908), um d’Os Quatro Grandes³⁸: “em Lie o mundo burguês tem ainda essencialmente uma dimensão artesanal; isto é, vive uma calorosa totalidade de vida que consente a recatada harmonia e ignora a dilaceração” (2013, 201). Esta é o coração pulsante da dramaturgia realista de Ibsen que dá conta da “cisão no âmbito do invididual, paralisando-o na impossibilidade da acção e sobretudo na consciência problemática da crise” (201). Mais, ao contrário das personagens realistas de Ibsen, nos romances burgueses de Lie “não há qualquer contraste entre os valores de que se fazem espiritualmente portadoras as suas personagens e as consequências morais do seu papel social” (201). Tomas Stockmann, Gregers Werle, Hedda Gabler, John Gabriel Borkman são alguns dos maiores exemplos desta insanável dissensão, dessa insuperável diglossia que funciona como uma marca de água dos doze dramas que compõem o ciclo realista. Neles, o retrato perfeito do mundo burguês que Lie apresenta na sua novelística torna-se uma paródia: “a simbiose do espírito aventureiro com a fidelidade às tradições, [...] o idílio doméstico, o entrelaçamento entre retidão ética e prestígio social, o sólido timão da *auctoritas* patriarcal unido aos primeiros tímidos acenos de emancipação feminina” (200-201). Em *Casa de Bonecas*, *Espectros* e *Rosmersholm*, o idílio doméstico desmorona-se e, no fim de cada um destes textos, revela-se uma ficção sacrificial. Em vez de um nexo claro entre a honestidade e o sucesso, Ibsen escolhe explorar a muito burguesa zona cinzenta, como Franco Moretti lhe chamou, ou seja, o território do que não sendo criminoso segundo a lei, é moralmente condenável. E em *John Gabriel Borkman* a tentativa de conciliação do espírito industrial do capitalismo sistémico com a tradição resulta em crime e castigo.

³⁸ Expressão usada comumente para designar os quatro principais escritores noruegueses do século XIX, a saber: Alexander L. Kielland, Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen e Jonas Lie.

De acordo com Brian Johnston, Ibsen serve-se, depois de 1877, de situações e personagens contemporâneas, da dimensão comunicativa da memória acrescentaria eu, para criticar o esvaziamento espiritual da modernidade. Johnston defende mesmo que toda a dramaturgia de Ibsen, inclusive e principalmente a realista, deve ser lida e compreendida como um longo e ininterrupto processo de criação de cariz romântico que tem o seu incício em *Catilina* (1850) e o seu fim em *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* (1899). No artigo “The Dangerous Seductions of the Past: Ibsen’s Counter-Discourse to Modernity”, título que é, em si, um programa, Johnston advoga que, sob o patrocínio do paradigma romântico e nacionalista, Ibsen se dedicou, com outros conterrâneos, a um projecto comum: estabelecer um elo e, através dele, um nexo, entre o passado e o presente, sendo que esta dimensão precisa daquela para despertar do sono político e espiritual que a dominação dinamarquesa impôs como um jugo – “the theme of the power of the past to awaken the life of the present” (1998, 3).

Johnston vai mais longe e afirma que o nacionalismo permitiu aos autores românticos, Ibsen inclusive, acesso a uma dimensão mito-poética que abriu portas a uma criação capaz de superar a aridez simbólica e espiritual da modernidade: “it encourages an imaginative extension into cultural history, myth and legend, nationalism permits the dramatic poet an enrichment of the terms of his art beyond the everyday here and now” (4). Era neste plano temporal que se corria o risco de uma tragédia iminente, no rescaldo da revolução industrial, da ascensão da burguesia, do triunfo do liberalismo e do positivismo: “how much of what is invaluable to our human identity has been sacrificed in order to further modernity’s projects [...]. This is the nightmare Herbert Macuse designated ‘one-dimensional man’ which is [...] humanity without living cultural memory” (11-12). Johnston chega a caracterizar a modernidade como um tempo-doença, uma falsificação do património legado pelo passado, que, na esteira de

idealistas como Platão e Schiller, entende como maior e verdadeiro. Contra o empobrecimento espiritual, simbólico e cultural do presente, o método realista de Ibsen fez uso, assim assevera Johnston, do pensamento romântico e pós-romântico enquanto sistema semiótico subversivo (11):

In Ibsen's realist method there is a continuous interplay between the mythopoeic story and the modern reality that frustrates its manifestation; but, ultimately, the archetypal dimension is able to assert itself and to give reality a shape and significance which the dispiritualized consciousness of the modern world seeks to evade. (12)

Assim sendo, apenas a superfície das peças do ciclo realista, isto é, a realidade representada e a técnica de representação, o realismo prosaico posterior a 1877, difere do corpo dramático romântico-nacionalista de Ibsen: “[t]he presence of this living but exiled spiritual past, seeking to regain the stage of his theater and thus to regain its place in modern consciousness, is a feature of Ibsen’s drama from the earliest plays to *When We Dead Awaken*” (Johnston 1998, 4). O passado, porém, revela uma dualidade que Johnston, fiel ao idealismo que professa na sua exegese, concilia habilmente: “on the one hand, it is seen as the historical process by ‘which all mankind is on the wrong track,’ as Ibsen writes in a note to *Ghosts*; on the other, it is seen as a neglected repository of forces and possibilities whose restoration [...] might contribute towards a new humanity” (12). Recorrendo à terminologia proposta por Jan Assmann, o autor de *The Ibsen Cycle* entende a dimensão comunicativa da dramaturgia realista de Ibsen como um isco dramático que tem como fim prender o espectador, para depois o resgatar do charco pouco profundo em que vive – a realidade burguesa, liberal e científica do século XIX –, através de um substrato linguístico, o supertexto, que lhe abrirá as portas desse acervo adormecido, a memória cultural, que o transportará além dos limites materiais e espirituais exíguos do cotidiano.

Afirmei anteriormente que, de acordo com Johnston, embora ele não o formule nestes termos, todas as peças realistas, cada enredo do ciclo, servia como um *locus* a partir do qual o presente era apresentado à grandeza do passado, sendo obrigado, no desenlace, a reconhecer o seu ananismo e, assim, a empreender uma aprendizagem capaz de agigantar espiritual e civilizacionalmente o presente histórico de Ibsen. Defendi de igual modo que, depois da leitura de Toril Moi (2006) sobre o papel do idealismo na dramaturgia de Ibsen, a exegese de Johnston se tornara problemática, uma vez que a professora norueguesa demonstrou a necessidade de ler cada uma das peças do ciclo realista como um canto de cisne, uma longa elegia a esse filão filosófico, literário, religioso e cultural que, muito embora tenha sido multiforme, alimentou a criação artística até meados do século XIX.

Ao invés de Brian Johnston, para quem a excelência da dramaturgia ibseniana reside na representação, em aparente segundo plano, do acervo cultural que o presente desprezava, Toril Moi defende que, pese embora o evidente apreço de Ibsen pelo passado e pelo legado idealista, característica que o coloca nos antípodas de outros realistas e naturalistas, a adequada representação do presente é a principal qualidade e novidade da dramaturgia realista do autor norueguês. Por mais pequeno e mesquinho que seja o universo burguês e, tendo em conta as situações que Ibsen escolhe representar, torna-se lúcido sustentar o pouco apreço que este sentia pela mesquinhez do seu tempo e da sua estrutura socio-económica, moral e artística, não existe em nenhum momento do ciclo realista um discurso nostálgico isento de intenção jocosa. Todos os guardiões do passado, sejam eles pastores, professores ou académicos são apresentados como figuras derisórias e, por extensão, o conhecimento e/ou valores que querem impor, por mais relevantes que tenham sido, revelam-se sempre inadequados ao presente. Há, no corpo dramático que se estende de *Os Pilares da Sociedade* a *Quando*

Nós, Os Mortos, Despertarmos, entre o passado e o presente, entre a memória cultural e a dimensão comunicativa, um nexó paródico que revela a desistência do projecto hegeliano do terceiro império, quimera obsoleta e inexequível.

Theoharis C. Theoharis, em *Ibsen's Drama. Right Action and Tragic Joy*, define a originalidade dos enredos realistas de Ibsen, afirmando uma aporia entre causa e efeito, passado e presente: “[t]hose balked resolutions indicate that a subversive principle of change is at work in the plots, one that operates against cause-and-effect logic. Beyond all the social radicalism of the plays [...] it is their ambiguous defection from cause and effect [...] that made Ibsen notorious” (1999, vii). Todas as representações do passado – seja ele entendido como os acontecimentos que precedem a acção realista ou como os símbolos, as imagens e ideologias que permitem ao leitor de Ibsen encontrar em cada uma das suas peças realistas elementos da memória cultural – tornam-se funestas. Uma e outra acepção, já para não falar da tematização explícita do passado como sucede em *Hedda Gabler*, reflectem-se especularmente, são estrutura *mise-en-abyme* uma da outra.

Em jeito de remate, gostaria de introduzir um conceito apresentado por Pierre Nora em 1984. De acordo com o historiador francês, os lugares de memória resultam da falência dos meios de memória, da “[a]celeração da história” (2016, 51) e da “mutação irreparável representada pelo desaparecimento dos camponeses, essa colectividade-memória por excelência, cuja fama, enquanto objecto da história, coincidiu com o apogeu do crescimento industrial” (51). Na esteira do romantismo nacionalista, Ibsen subscreveu a tese segundo a qual o mundo rural detinha a memória nacional, um legado orgânico que as tradições, os costumes quotidianos e outras actividades laborais e artísticas mantinham vivo e fértil. Magris, ainda a propósito do lugar que Jonas Lie ocupa no cânone norueguês, assevera: “Lie participa da entusiástica e confusa

redescoberta do passado escandinavo [...]. Até mesmo Ibsen, como se sabe, se permite a essas reelaborações arcaizantes e essa mitomania escandinavo-germânica” (2013, 211). Durante este período, que Magris caracteriza como o de formação de autores como Bjørnson e Ibsen, dá-se o nascimento da literatura norueguesa contemporânea, “por meio da migração camponesa para a cidade e com a redescoberta da arcaica tradição nacional e popular. Na Noruega, entrecortada por montanhas, rios e fiordes, o camponês senhor de terras mostra-se autônomo como um rei e orgulhoso como um cidadão” (206-207). Segundo o autor de *Danúbio*, a burguesia norueguesa, em parte reforçada por essa migração rural, desenvolve características deveras idiossincráticas: “[e]nquanto em outros lugares da Europa o romantismo popularizante assume tons políticos reacionários, na Noruega não tarda em converter-se em progressismo burguês” (208).

A este propósito, Magris lembra a carta (1890) de Friedrich Engels para Paul Ernst, na qual a especificidade da burguesia norueguesa é elaborada: “at a time when throughout all Europe the victory over Napoleon spelled a victory of reaction over revolution [...]. Norway was able to secure a constitution far more democratic than any constitution in Europe at that time [1814]” (1937, 22). Ao contrário do pequeno-burguês alemão, produto de uma revolução abortada (22), que é cobarde, inútil e mesquinho, “[t]he Norwegian petty bourgeois is the son of a free peasant and for this reason he is a *man* compared to the miserable German philistine” (24). Na mesma carta, Engels admite um conhecimento limitado dos dramas ibsenianos, o que talvez explique a ausência de trechos corroborantes de qualquer uma das peças de Ibsen, o que seria, como já se viu, impossível, porque, por mais que a burguesia norueguesa tenha uma origem histórica distinta das suas congêneres europeias, a mesquinhaz e a hipocrisia são traços comuns que, se vestigiais em alguns textos anteriores a 1877, se tornam pedras

angulares em cada um dos dramas posteriores a *Os Pilares da Sociedade*. A representação da classe burguesa em Ibsen está mais perto do papel que lhe é atribuído em *O Manifesto Comunista* do que Engels se revela capaz de reconhecer nesta missiva.

Voltando a Pierre Nora: o desaparecimento dos camponeses e o crescimento industrial puseram em marcha fenómenos, como a globalização, que se revelaram ao longo do século XX. Concomitantemente à extinção das “sociedades-memórias” (2016, 51), termo que Nora usa para descrever as comunidades rurais, as instituições tradicionais de conservação e transmissão de memórias – “igreja ou escola, família ou Estado” (52) – enfraquecem. De acordo com o historiador francês, mais do que instituições, estas são “ideologias-memórias” (52) que “asseguravam a passagem regular do passado ao futuro e indicavam, do passado, aquilo que era preciso fixar para preparar o futuro; quer se trate da reacção, do progresso ou mesmo da revolução” (52). Ao contrário da história, que é “a reconstrução sempre problemática e incompleta do que já não é” (53), a memória caracteriza-se pela sua qualidade orgânica, “evolução permanente, aberta à dialéctica da recordação e da amnésia, inconsciente das suas deformações sucessivas, vulnerável a todas as utilizações e manipulações, susceptível a latências demoradas e súbitas revitalizações” (53). Ora, tendo tudo isto em conta, pode dizer-se que a história do espírito de Hegel se apresenta como uma história-memória ou, mais rigorosamente, como uma narrativa que conta a história como se ela fosse uma memória. Esta “coloca a recordação no espaço do sagrado” (53), enquanto a história, por sua vez, a torna sempre prosaica (53). Muito embora não recorra a esta terminologia para elaborar o seu discurso, é possível afirmar que Johnston imagina a dramaturgia realista de Ibsen como uma criação prosaica, sob a qual Ibsen inscreveu uma memória cultural que Hegel concebeu erroneamente, à luz da teorização de Nora, como história.

O historiador francês identifica a crise dos anos trinta do século passado como o momento, no caso gaulês, em que o par Estado-Nação é substituído pelo par Estado-Sociedade, mudança com consequências importantes, nomeadamente: “a história, que se tornara uma tradição de memória, se transformou [...] num saber da sociedade sobre si mesma” (2016, 56). Com esta mudança, a “nação já não é o quadro unitário que encerra a consciência da colectividade” (56). Não me parece despidendo lembrar que Ibsen, durante a sua fase romântico-nacionalista, contribuiu activamente para a criação de uma memória-identidade com o fito de apoiar o Estado-Nação norueguês que então o país e os seus agentes culturais e políticos desejavam ser. No entanto, a partir de *Brand* e, irreversivelmente, depois de *Os Pilares da Sociedade*, não só o romantismo como o nacionalismo foram rechaçados e, em vez de um país, de um Estado-Nação, de um discurso baseado no excepionalismo norueguês, Ibsen constrói uma dramaturgia assente na ideia de comunidade, palavra inscrita no título da primeira peça do ciclo realista. Apropriadamente, Nora defende que, uma vez feita a transição, depois de a comunidade ocupar o lugar da nação, “a legitimação por meio do passado, logo pela história, cedeu o lugar à legitimação por meio do futuro” (56). Até ao drama de 1877, Ibsen, embora tenha sempre tentado e amiúde logrado comunicar com o seu tempo, fê-lo enviesadamente, quase sempre atrás de um cenário histórico, procurando assim servir o propósito nacionalista e romântico, estabelecendo um nexó, um elo entre o presente e o passado.

Depois da escolha consciente de representar a burguesia (1877), a classe dominante do seu tempo, o grupo que Marx e Engels definiram pela sua têmpera revolucionária, primeiro, conservadora e anquilosada, numa fase posterior, Ibsen inscreveu a sua dramaturgia no porvir. A própria actividade capitalista, nomeadamente aquela que tem uma natureza especulativa, estabelece, por necessidade, como atrás se

apresentou na esteira de Franco Moretti, uma ponte, necessariamente imaterial, com o futuro. Cada uma destas doze peças funciona como um contra-discurso, como uma frente de resistência ao nacionalismo do discurso romântico norueguês e escandinavo. Ibsen, porém, não pretende começar *ab ovo*, muito pelo contrário: a sua dramaturgia realista apresenta-se como uma homenagem, como um render da guarda entre tempos, memórias e dimensões – comunicativa e cultural – e acervos. Ao contrário de quase todos os contemporâneos, a representação que Ibsen faz da burguesia, do capitalismo sistêmico, da moral vitoriana esquiva-se ao binarismo radical do qual o naturalismo e o romantismo idealista são os pólos antagônicos. Em todas as peças do ciclo, Ibsen reconhece a grandeza da tradição romântico-idealista e presta-lhe homenagem, não lhe permitindo, todavia, um lugar no futuro. Em *O Construtor Solness*, o protagonista, depois de se dirigir a um Deus ausente, abandona o projecto romântico de erigir torres de igrejas para se dedicar à construção de casas para as pessoas. Por outras palavras, Solness repudia uma dimensão vertical, poética, espiritual e devota-se a uma tarefa horizontal, prosaica e mundana. Hilde, a valquíria que regressa do passado, impele o construtor a retomar a sua ambição romântica, que se revela, todavia, serôdia e, por isso, funesta. A juventude desta personagem – Hilde regressa dez anos e dois dramas depois³⁹ – possui uma feição paradoxal, porque se revelará um canto de sereia, um estertor do passado camuflado de impulso erótico que Solness seguirá até à morte.

Pierre Nora identifica o fim do século XIX, “quando, nos equilíbrios tradicionais, os abalos decisivos se fazem sentir, em particular o desmoronamento do mundo rural” (2016, 62), como o período em que a memória encontra protagonismo no seio da filosofia (Bergson), da literatura (Proust) e da psicologia (Freud). De acordo com Nora, “[n]ão há dúvida de que esta transferência da memória foi uma deslocação

³⁹ Hilde Wangel é uma personagem secundária em *A Dama do Mar* (1888).

decisiva: do histórico ao psicológico, do social ao individual, do transmissível ao subjectivo, da repetição à rememoração” (62). Ibsen não pertence a este panteão, porque, ao invés de Bergson, Proust e Freud, a dramaturgia realista posiciona-se a meio de cada um destes pólos, no nó relacional, górdio, entre cada um deles: é histórica, psicológica, social, individual, transmissível, subjectiva e mimética. Como qualquer lugar de memória, os dramas realistas de Ibsen são lugares “nos três sentidos da palavra, material, simbólica e funcional, mas, simultaneamente, em graus diversos” (66) e sem qualquer margem para dúvida resultam e instituem uma interacção, um jogo (66), entre memória e história “que desemboca na sua sobredeterminação recíproca” (66). Sobre a possibilidade de os livros serem lugares de memória, Pierre Nora é peremptório: “só [o] são [...] aqueles que se fundam numa modificação da memória ou que dela constituem os brevíários pedagógicos” (69). Tendo em conta o que defendi atrás, penso que se tornou lícito afirmar que a dramaturgia realista ibseniana se funda numa modificação da memória, podendo ao mesmo tempo ser um breviário dela. Ao invés dos lugares de memória de Nora, as peças de Ibsen adquiriram, através das inúmeras encenações e traduções, um carácter transnacional.

Em “A dinâmica da recordação: Os textos entre monumentalidade e *morphing*”, Ann Rigney alerta para os limites e problemas que a conceptualização de Nora criou: “a ênfase recaía em ‘lugares’, que funcionam enquanto pontos de referência comuns no interior das comunidades de memória” (2016, 161). Rigney insiste que “é a falta de unanimidade que mantém vivos certos lugares de memória” (162). Assim, mais do que pontos estáveis, Rigney propõe que se substitua o termo lugar por dinâmica, tendo em conta que “o cânone dos lugares da memória, com o qual uma comunidade se identifica, é revisto com regularidade” (162), de modo a acolher a identidade mutante, isto é, as idiossincrasias do tempo presente. Rigney nota ainda que “esta deslocação nos estudos

de memória de ‘lugares’ para ‘dinâmicas’ é paralela a uma outra, e maior, deslocação nos estudos culturais de produtos para processos” (163). Em comum, estas mudanças privilegiam a instabilidade que decorre do processo contínuo – temporal, histórico – de negociação de sentidos e são consentâneas com “a ideia, associada em geral com o pós-estruturalismo, de que o sentido nunca se fixa de uma vez toda por todas mas que é algo que *acontece* no modo como eventos, textos e outros produtos culturais são apropriados” (165).

Mais do que lugares, as peças realistas de Ibsen tornaram-se, são, performances dinâmicas e transnacionais de memórias. Concomitantemente monumentos e agentes (Rigney, 2016, 166), as doze peças realistas de Ibsen desempenharam no presente em que foram escritas um estranho e peculiar papel: representar o ocaso de uma tradição e o dealbar de um novo tempo. Este encontro – paródico como lhe chamei – entre a dimensão comunicativa e cultural, no tempo decorrido desde então, tornou-se um estrato da memória cultural, reavivado e problematizado pelas inúmeras leituras que os dramas têm provocado. Recorrendo à terminologia proposta por Rigney, estas peças têm desempenhado diferentes funções “na concretização da memória cultural” (166): primeiro, enquanto catalizadores, isto é, “instrumentos concretos para cimentar a relevância social de certos tópicos e desencadear múltiplos actos de rememoração com eles relacionados” (167); depois, como calibradores, desempenhando um papel determinante “sob a forma de pedra-de-toque para reflectir criticamente sobre as práticas dominantes da memória” (168). O género dramático a que estes doze objectos pertencem permite uma negociação muito particular, mimética da que a nível textual Ibsen operou no seu presente, porque a representação exige – mais não seja através da encenação, já para não falar das adaptações, reescritas e versões a que os textos são sujeitos a cada ano em distintas geografias – um compromisso entre a dimensão

comunicativa dos agentes que operam o texto em palco e a memória cultural que o drama encarna e transmite, funcionando assim a performance como uma curiosa e paradoxal rememoração do que Ibsen alcançou no seu tempo. A dramaturgia de Ibsen continua a ser um teatro de memórias.

Bibliografia⁴⁰

Primária:

- Ibsen, Henrik. 1962. *The Oxford Ibsen. Volume II. The Vikings at Helgeland. Love's Comedy. The Pretenders*. Edited by James McFarlane. Translated by Jen Arup, James Walter McFarlane, Evelyn Ramsden, Glynne Wickham. London: Oxford University Press.
- _____. 1963. *The Oxford Ibsen. Volume IV. The League of Youth. Emperor and Galilean*. Edited and translated by James Walter McFarlane and Graham Orton. London: Oxford University Press.
- _____. 1964. *Ibsen Letters and Speeches*. Edited by Evert Sprinchorn. New York: Hill and Wang.
- _____. 1970. *The Oxford Ibsen. Volume I. Early Plays*. Edited and translated by James Walter McFarlane and Graham Orton. London: Oxford University Press.
- _____. 1996. *Brand*. Version by Geoffrey Hill. London: Penguin Books.
- _____. 2006a. *Peças Escolhidas 1*. Tradução de Fátima Saadi, Karl Erik Schollhammer e Pedro Fernandes. Lisboa: Edições Cotovia Lda.
- _____. 2006b. *Samlede Verker*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- _____. 2008a. *Peças Escolhidas 2*. Tradução de Francis Henrik Aubert, Gil Costa Santos, Pedro Fernandes e Ragnhild Marthine Bø. Lisboa: Edições Cotovia Lda.
- _____. 2008b. *Peças Escolhidas 3*. Tradução de Francis Henrik Aubert, Karl Erik Schollhammer, Pedro Fernandes e Susana Janic. Lisboa: Edições Cotovia Lda.
- _____. 2009. *Peer Gynt. A Dramatic Poem*. Translated by Christopher Fry and Johan Fillinger. Oxford: Oxford University Press.

⁴⁰ Desta bibliografia constam apenas os textos citados. As únicas exceções pertencem à bibliografia primária. Nela, indico alguns textos não citados, achei, porém, importante assinalar as traduções que utilizei para a leitura dos textos de Ibsen, nomeadamente os pertencentes ao período romântico.

Secundária:

- Aarseth, Asbjørn. 2007. "Source and Interpretation in *Peer Gynt* – A Problem for the Editor". In *The Living Ibsen. Proceedings – The 11th International Ibsen Conference, 21-27 August 2006*. Edited by Frode Helland, Kaja S. Mollerin, Jon Nygaard and Astrid Sæther. Oslo: Centre for Ibsen Studies, University of Oslo. 53-57.
- _____. 2010. "The Gyntian self". In *Ibsen and the Modern Self*. Edited by Kwok-kan Tam, Terry Siu-han Yip and Frode Helland. Hong Kong: Open University of Hong Kong Press. 17-30.
- Arendt, Hannah. 2006. *Entre o Passado e o Futuro. Oito Exercícios sobre o Pensamento Político*. Tradução de José Miguel Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Aristóteles. 2004. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Assmann, Aleida. 2016. "Cânone e Arquivo". In *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural*. Organização de Cristiana Vasconcelos Rodrigues, Fernanda Mota Alves e Luísa Afonso Soares. Lisboa: Edições Húmus. 75-86.
- Assmann, Jan. 2016. "Memória comunicativa e memória cultural". In *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural*. Organização de Cristiana Vasconcelos Rodrigues, Fernanda Mota Alves e Luísa Afonso Soares. Lisboa: Edições Húmus. 117-127.
- Auerbach, Erich. 1995. *Mimesis. La Representación de la Realidad en la Literatura Occidental*. Traducción de J. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *A Vida Fragmentada. Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Bigsby, Christopher. 1995. "Introduction". In *The Crucible* by Arthur Miller. New York: Penguin Books USA Inc.
- Bíblia Sagrada*. Versões dos textos originais de Alcindo Costa, António Augusto Tavares, Geraldo Coelho Dias, Joaquim Carreira das Neves, Joaquim Macedo Lima, José A. Ramos, José Nunes Carreira e Manuel Augusto Rodrigues. Lisboa: Difusora Bíblica, 1992.

- Bloom, Harold. 1991. *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia Lda.
- _____. 1994. *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Brooks, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Casanova, Pascale. 2005. *The World Republic of Letters*. Translated by M. D. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Chengzhou, He. 2006. "Ibsen's Satire of Imperialism in *Peer Gynt*". In *The Living Ibsen. Proceedings – The 11th International Ibsen Conference, 21-27 August 2006*. Edited by Frode Helland, Kaja S. Mollerin, Jon Nygaard and Astrid Sæther. Oslo: Centre for Ibsen Studies, University of Oslo. 167-172.
- Cuddon, J. A. 1998. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books Ltd.
- Dingstad, Ståle. 2012. " 'Resolved to Sow Dissension?': Ibsen's *Love's Comedy* (1862) Revisited". *Ibsen Studies*, 12:2, 103-126.
- Dirks, Nicholas. 2011. "Postcolonialism". In *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Edited by Tony Bennett, Lawrence Grossberg, and Meaghan Morris. Malden, MA: Blackwell Publishing. 267-269.
- Downs, Brian W. 1948. *Ibsen. The Intellectual Background*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dukore, Bernard F. 1980. *Money & Politics in Ibsen, Shaw, and Brecht*. Columbia: University of Missouri Press.
- Egan, Michael (ed.). 1985. *Ibsen: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
- Empson, William. 1949. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus.
- Engels, Friedrich. 1937. "Letter to Paul Ernst". In *Ibsen. A Marxist Analysis*. Edited by Angel Flores. New York: Critics Group. 21-24.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. Translated by Jo Riley. London: Routledge.
- Findlay, J. N. 1977. "Foreword". In *Phenomenology of Spirit* by G. W. F. Hegel. New York: Oxford University Press. v-xxx.

- Freud, Sigmund. 2008. *O Mal-Estar na Civilização*. Tradução de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Frye, Northop. 1983. *The Great Code: The Bible and Literature*. London: Ark.
- Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Garton, Janet. 1994. "The middle plays". In *The Cambridge Companion to Ibsen*. Edited by James McFarlane. Cambridge: Cambridge University Press. 106-125.
- Gerland, Oliver. 1996. " 'An Icy Hand Has Set Me Lose'. Max Weber Reads Ibsen's *John Gabriel Borkman*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 11:1 Fall, 3-18.
- Gray, Ronald. 1980. *Ibsen – a dissenting view. A Study of the Last Twelve Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haugen, Einar. 1979. *Ibsen's Drama. Author to Audience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haveland, Barbara J., and Anne-Marie Staton-Ife. 2014. "A Note on the Translation". In *The Master Builder and Other Plays by Henrik Ibsen*. Introduction by Toril Moi. Translated by Barbara J. Haveland and Anne-Marie Staton-Ife. London: Penguin Books Ltd. xlix-liv.
- Hegel, G. W. F. 1977. *Phenomenology of Spirit*. Translated by A. V. Miller. New York: Oxford University Press
- Hemmer, Bjørn. 1994. "Ibsen and the realistic problem drama". In *The Cambridge Companion to Ibsen*. Edited by James McFarlane. Cambridge: Cambridge University Press. 68-88.
- Henriques, Bruno. 2012. "Pode o 'não' ser caminho?". In *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. Nº 16. Lisboa: Edições Cosmos. 201-228.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, Inc.
- Johnson, Paul. 2009. *Intelectuais*. Tradução de Rui Santana Brito. Lisboa: Guerra e Paz, Editores S.A.
- Johnston, Brian. 1989. *Text and Supertext in Ibsen's Drama*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- _____. 1992. *The Ibsen Cycle. The Design of the Plays from Pillars of the Society to When We Dead Awaken*. Revised Edition. University Park: The Pennsylvania State University Press.

- _____. 1998. "The Dangerous Seductions of the Past: Ibsen's Counter-Discourse to Modernity". In *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett. Essays from Modern Drama*. Edited by Frederick J. Marker and Christopher Innes. Toronto: University of Toronto Press Incorporated. 3-17.
- Kierkegaard, Søren. 2013. *Ou – Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte*. Tradução, introdução e notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Kojève, Alexandre. 1980. *Introduction to the Reading of Hegel. Lectures on the Phenomenology of Spirit*. Assembled by Raymond Quenau. Edited by Allan Bloom. Translated by James H. Nichols, Jr. Ithaca: Cornell University Press.
- Lavrin, Janko. 1921. *Ibsen and his Creation. A Psycho-Critical Study*. London: W. Collins Sons & Co. Ltd.
- Lowenthal, David. 1990. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magris, Claudio. 2013. *Alfabetos. Ensaios de Literatura*. Tradução de Antonio Sabler. Lisboa: Quetzal Editores.
- Martins, André. 2014. "Nietzsche e o paradoxo da decadência ou a relatividade do forte e do fraco". In *Sujeito, Décadence e Arte. Nietzsche e a Modernidade*. Organização de João Constâncio, Maria João Mayer Branco e Scarlett Marton. Lisboa: Edições Tinta-da-China. 269-301.
- Marx, Karl e Friedrich Engels. 2008. *O Manifesto Comunista*. Lisboa: Padrões Culturais Editora.
- Mateus, Osório. 2002. *de teatro e outras escritas*. Organização de Helena Reis Silva, José Camões e Maria João Brilhante. Lisboa: Quimera Editores, Lda.
- McFarlane, James Walter. 1960. *Ibsen and the Temper of Norwegian Literature*. London: Oxford University Press.
- _____. 1989. *Ibsen & Meaning. Studies. Essays & Prefaces 1953-87*. Norwich: Norvik Press.
- Meyer, Michael. 1985. *Ibsen. A Biography by Michael Meyer*. Abridged by the author. Middlesex: Penguin Books Ltd.
- Miller, Arthur. 1994. "Ibsen and the drama of today". In *The Cambridge Companion to Ibsen*. Edited by James McFarlane. Cambridge: Cambridge University Press. 227-232.

- Minois, George. 2004. *História do Ateísmo. Os Descrentes no Mundo Ocidental das Origens aos nossos Dias*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editorial Teorema, Lda.
- Moi, Toril. 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Moretti, Franco. 2013. *The Bourgeois. Between History and Literature*. London: Verso.
- Nietzsche, Friedrich. 2000. *A Gaia Ciência*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores.
- _____. 2010. *On the Use and Abuse of History for Life*. S.l.: Ezreads.
- Nora, Pierre. 2016. “Entre a Memória e a História. A problemática dos lugares”. In *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural*. Organização de Cristiana Vasconcelos Rodrigues, Fernanda Mota Alves e Luísa Afonso Soares. Lisboa: Edições Húmus. 51-73.
- Northam, John. 1973. *Ibsen. A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1994. “Dramatic and non-dramatic poetry”. In *The Cambridge Companion to Ibsen*. Edited by James McFarlane. Cambridge: Cambridge University Press. 28-57.
- Platão. 2001. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ortega y Gasset, José. 2007. *A Rebelião das Massas*. Tradução de Artur Guerra. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- Price, Rachel. 2006. “Animal, Magnetism, Theatricality in Ibsen’s *The Wild Duck*”. *New Literary History*, 37: 4 Autumn, 797-816.
- Rem, Tore. 2016. “Introduction”. In *A Doll’s House and Other Plays* by Henrik Ibsen. Translated by Deborah Dawkin and Erik Skuggevik. London: Penguin Books.
- Rigney, Ann. 2016. “A dinâmica da recordação: os textos entre monumentalidade e *morphing*”. In *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural*. Organização de Cristiana Vasconcelos Rodrigues, Fernanda Mota Alves e Luísa Afonso Soares. Lisboa: Edições Húmus. 161-170.
- Rhodes, Norman. 1995. *Ibsen and the Greeks. The Classical Greek Dimension in Selected Works of Henrik Ibsen as Mediated by German and Scandinavian Culture*. London: Bucknell University Press.

- Rubim, Gustavo. 2006. "Ibsen e os regressos". In *Peças Escolhidas I* de Henrik Ibsen. Tradução de Fátima Saadi, Karl Erik Schollhammer e Pedro Fernandes. Lisboa: Edições Cotovia Lda. 337-356.
- Sage, Steven F. *Ibsen and Hitler. The Playwright, the Plagiarist, and the Plot for the Third Reich*. New York: Carroll & Graf Publishers.
- Serra, José Pedro. 1992. "O anúncio da morte de Deus". In *Falar de Deus Hoje*. Lisboa: Edições Didaskalia. 65-75.
- Shaw, Bernard. 2009. *The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen*. S.l.: Wildside Press.
- Soonthornchai, Nantawan. 1985. *Ibsen Reconsidered. Death and Dying in the Later Plays*. Phd Thesis. Los Angeles: University of California.
- Sprichorn, Evert. 1998. "The Unspoken text in *Hedda Gabler*". In *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett. Essays from Modern Drama*. Edited by Frederick J. Marker and Christopher Innes. Toronto: University of Toronto Press Incorporated. 40-56.
- Steiner, George. 2002. *Gramáticas da Criação*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- _____. 1980. *The Death of Tragedy*. New York: Oxford Univeristy Press.
- Taleb, Nassim Nicholas. 2011. *The Bed of Procrustes. Philosophical and Practical Aphorisms*. London: Penguin Books Ltd.
- Taylor, John Russell. 2014. *The Rise and Fall of the Well-Made Play*. Abingdon: Routledge.
- Tawney, R. H. 2003. "Foreword". In *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* by Max Weber. Translated by Talcott Parsons. Mineola, NY: Dover Publications, Inc. 1-11.
- Templeton, Joan. 2001. *Ibsen's Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Theoharis, Theoharis C. 1999. *Ibsen's Drama. Right Action and Tragic Joy*. New York: St. Martin's Press.
- Thomas, David. 1983. *Henrik Ibsen. Modern Dramatists*. London: McMillan.
- Weber, Max. 2003. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Translated by Talcott Parsons. Mineola, NY: Dover Publications, Inc.
- Williams, Raymond. 1983. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Revised Edition. New York: Oxford University Press.
- _____. 1987. *Modern Tragedy*. Stanford, California: Stanford University Press.

- Wolff, Jonathan. 2003. *Porquê ler Marx hoje?*. Tradução de Francisco Frazão e Joana Frazão. Lisboa: Edições Cotovia Lda.
- Woxen, Trond. 2006. "Hedda and George, a Happy Marriage?". In *The Living Ibsen. Proceedings – The 11th International Ibsen Conference, 21-27 August 2006*. Edited by Frode Helland, Kaja S. Mollerin, Jon Nygaard and Astrid Sæther. Oslo: Centre for Ibsen Studies, University of Oslo. 443-449.
- Yates, Frances A. 1974. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Young, Robin. 1994. "Ibsen and comedy". In *The Cambridge Companion to Ibsen*. Edited by James McFarlane. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1989. *Time's Disinherited Children. Childhood, Regression and Sacrifice in the Plays of Henrik Ibsen*. Norwich: Norvik Press.